



**FERNANDO SÁVIO  
DA CONCEIÇÃO  
CURY**

**A OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE ARTHUR  
KAMPELA E SUAS IMPLICAÇÕES NA  
PERFORMANCE**



**FERNANDO SÁVIO  
DA CONCEIÇÃO  
CURY**

**A OBRA PARA VIOLÃO SOLO DE ARTHUR  
KAMPELA E SUAS IMPLICAÇÕES NA  
PERFORMANCE**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música (Performance/Guitarra Clássica), realizada sob a orientação científica do Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação de Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro

A presente tese foi escrita conforme a gramática da língua portuguesa do Brasil.



Totus Tuus, Maria.

## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Vasile Staicu**

professor catedrático do Departamento de Matemática da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho**

professor auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

**Prof. Doutora Shao Xiau Ling**

professora auxiliar da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor David Winn Loyd**

professor auxiliar convidado da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor Carlos Jorge Canhoto Matos de Almeida**

professor adjunto convidado, Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco

**Prof. Doutor José Manuel de Mesquita Lopes**

Colaborador, Instituto Piaget de Almada

## **agradecimentos**

A Deus, Nossa Senhora e ao meu anjo da guarda;  
A minha esposa, Tatiana, que tanto me auxiliou durante o doutoramento;  
Aos melhores filhos do mundo: Davi (Cury/Docky), Tadeu, Lucas e Daniel.  
Aos meus pais, Amaury e Cristina;  
Ao meu orientador, Prof. Doutor Paulo Vaz de Carvalho, que se tornou um amigo que jamais esquecerei;  
Ao compositor Arthur Kampela, por criar músicas que tanto me movem e me inspiram;  
Aos amigos violonistas que conheci durante o curso e que muito me ajudaram como pesquisador e intérprete: Heder Dias, Belquior Marques, Márlou Peruzzolo, Miguel Deláquila, Marcos Araújo, Marcos Kröning, Yuri Marchese, Gilvane Dalagna, Natanael Fonseca, Vinícios de Lucena, Wallace Gomes e tantos outros;  
Aos músicos Daniel Vargas, Cristiano Américo, Daniel Murray, Eric Moreira, Maria Haro, Werner Aguiar, Marcos Albricker, Humberto Amorim, Graziela Bortz, Clarissa Foletto, Paulo Pedrassoli e Daniel Gonçalves;  
Ao Prof. Doutor Pedro Rodrigues, pelo apoio, ensinamentos e amizade;  
A amiga Aoífa Hiney, que tanto me ajudou com a revisão das traduções;  
Aos amigos Rui Falcão e Ana Xavier, que se tornaram minha família em Portugal;  
Aos Padres: Manuel Rocha, Virgílio Maia e José Banha;  
A Capes, por financiar este curso.

## palavras-chave

Arthur Kampela, música contemporânea, performance musical, violão solo.

## resumo

O presente trabalho tem o intuito de tratar as peculiaridades inerentes à performance da obra para violão solo do compositor brasileiro Arthur Kampela, obra esta que foi aqui catalogada em duas fases. Em sua segunda fase, o compositor passou a utilizar sistematicamente três técnicas: *extended techniques*, *tapping alla Kampela* – termo cunhado a partir dos estudos desenvolvidos na presente pesquisa - e modulação micrométrica.

Tais técnicas são, na presente tese, abordadas à luz da revisão dos pronunciamentos do compositor e da literatura que trata da sua obra; de consultas diretas a ele (através de e-mail e entrevista); de consultas a alguns intérpretes que apresentaram este repertório e da minha própria experiência como intérprete. Destas fontes é pesquisado como Kampela compreende a gestualidade, a ergonomia, a desconstrução, a construção rizomática entre outros conceitos. Também é apresentado como o compositor desenvolveu um processo de transferência da técnica e da postura violonística, denominado *alla chitarra*, com o qual ele utiliza violino, viola e violoncelo que devem ser executados por um violonista.

Inclui-se no presente texto um panorama inédito com a produção do compositor, que é dividida, pelo próprio, entre duas vertentes: música popular e nova música contemporânea, estando, nesta última vertente, incluídas as obras para violão solo. Tal panorama assume maior importância ao considerar-se que as peças não estão publicadas e que não há gravações comerciais de grande parte delas. Foi desenvolvido, durante a presente pesquisa, um metrônomo, denominado *Micrometric Metronome*, com o objetivo de complementar o estudo do ritmo da obra violonística de Kampela.

Desta forma, o presente trabalho, oferece informação ao intérprete, apresenta mecanismos para a solução de alguns problemas interpretativos e aponta caminhos para futuras pesquisas sobre a obra deste compositor.

.

**keywords**

Arthur Kampela, contemporary music, musical performance, solo guitar.

**abstract**

This thesis addresses peculiarities inherent to the performance of solo works for guitar by Arthur Kampela. His work was catalogued into two phases, in which the division occurred due to the fact that Kampela began to systematically employ three techniques in the second phase: *extended techniques*, *tapping alla Kampela* and *micrometric modulation*.

Such techniques are, in this thesis, approached as the basis for the revision of the composer's pronouncements and the literature that deals with his works; during direct contact with the composer and with some of performers of his music; and based on my own experience as performer. Based on these sources, this research analysed how Kampela approaches gesture in music, ergonomics, deconstruction, rhizomatic construction, and other concepts. Moreover, this thesis explains how the composer developed a process of applying the guitar technique and posture, called *alla chitarra*, to other instruments that must be performed by a guitarist.

This thesis includes a panorama of Kampela's work, divided by the composer himself, into two topics: popular music and new contemporary music. The latter includes the works for solo guitar. The above-mentioned panorama assumes greater importance considering the fact that these pieces are not published and that most of them have not been commercially recorded. A metronome – called *Micrometric Metronome* – was also developed in this thesis, which aims to complement the study of rhythm in Kampela's works for guitar.

Thus, this thesis provides the performer with information, presenting mechanisms to solve several interpretative problems and pointing out different paths for the development of future research about this composer's work.

# Índice

<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<b>PARTE I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1 – Materiais e métodos .....</b>	<b>7</b>
1.1 – Metodologia .....	7
1.2 – Atividades convergentes à pesquisa .....	7
1.3 – Justificativa .....	8
1.4 – Critério para seleção das peças.....	9
1.5 – Objetivos .....	12
1.6 – Problemática.....	12
1.7 – Revisão bibliográfica.....	13
1.7.1 – O problema das definições .....	17
1.7.2 – Pronunciamentos de Arthur Kampela.....	20
<b>Capítulo 2 – Breve Léxico .....</b>	<b>21</b>
2.1 – Click-tongue .....	22
2.2 – Complexidade .....	23
2.3 – Construção rizomática .....	24
2.4 – Desconstrução .....	26
2.5 – Ergonomia .....	27
2.6 – Espaço homogêneo x Espaço heterogêneo .....	28
2.7 – Gestalt .....	28
2.8 – Gimmick.....	29
2.9 – Holografia.....	30
2.10 – Insight.....	31
2.11 – Ratio.....	32
2.12 – Sons Heterogêneos .....	33
2.13 – Super-instrumento .....	34
<b>PARTE II – PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS .....</b>	<b>35</b>
<b>Capítulo 1 – Extended Techniques .....</b>	<b>38</b>

1.1 – Extended Techniques no repertório para violão de Kampela.....	40
<b>Capítulo 2 – Tapping Technique .....</b>	<b>42</b>
2.1 – Os diferentes usos do termo Tapping Techniques .....	42
2.1.1 – Tapping na guitarra elétrica - Stanley Jordan .....	43
2.1.2 – Tapping na guitarra elétrica - Eddie Van Halen .....	44
2.1.3 – Tapping no violão de corda de aço - Fingerstyle.....	45
2.1.4 – Tapping no repertório de concerto para violão .....	46
2.1.5 – Conclusão da análise dos diferentes usos de tapping .....	48
<b>Capítulo 3 – Tapping alla Kampela .....</b>	<b>49</b>
3.1 – Tapping alla Kampela e técnicas heterogêneas.....	51
3.2 – Tapping alla Kampela e ergonomia .....	54
3.2.1 – Possibilidades e impossibilidades físicas.....	58
3.3 – Tapping alla Kampela e ritmos complexos .....	58
<b>Capítulo 4 – Ritmo .....</b>	<b>60</b>
4.1 – O ritmo no séc. XX .....	61
4.1.1 – Henry Cowell (1897-1965) .....	62
4.1.1.1 – Politempo .....	64
4.1.2 – Steve Reich (1936) .....	65
4.1.2.1 – Phase-shifting .....	65
4.1.3 – Oliver Messiaen (1908-1992).....	68
4.1.3.1 – Ritmos não retrogradáveis.....	70
4.1.3.2 – Transcrição e consequente metamorfose em notação musical do canto dos pássaros.....	71
4.1.3.3 – Permutação Simétrica .....	72
4.1.4 – Brian Ferneyhough (1943) .....	73
4.1.5 – Elliott Carter (1908-2012) .....	76
4.1.6 – Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988) .....	77
4.2 – Níveis de contração e quiáleras aninhadas .....	79
4.3 – Cálculo de velocidade em quiáleras aninhadas .....	87
4.4 – Compassos não integrais .....	90
4.5 – Idiossincrasias na escrita de compassos .....	96

4.6 – Modulação Micrométrica.....	97
4.6.1 – Sobre o desenvolvimento da modulação micrométrica.....	99
4.6.2 – Modulação micrométrica como mantenedora da unidade rítmica .....	102
4.6.3 – Modulação micrométrica e a facilitação da assimilação da obra .....	103
4.6.4 – Modulação micrométrica e o interesse musical na utilização de técnicas heterogêneas .....	104
4.6.5 – Implicações Matemáticas .....	106
4.6.5.1 – Permutação.....	107
4.6.5.2 – Simplificação de frações.....	110
4.6.5.3 – Alteração de andamento.....	111
4.6.6 – Conclusão - Modulação Micrométrica.....	112
<b>Capítulo 5 – Alla chitarra .....</b>	<b>113</b>
<b>Capítulo 6 – Escrita musical .....</b>	<b>116</b>
6.1 – Escultura rítmica .....	117
6.2 – Precisão Rítmica.....	119
<b>Capítulo 7 – Teatralidade na obra de Kampela.....</b>	<b>121</b>
<b>PARTE III – COMPOSIÇÕES DE ARTHUR KAMPELA.....</b>	<b>125</b>
<b>Capítulo 1 – Música Popular .....</b>	<b>128</b>
1.1 – Epopeia e graça de uma raça em desencanto .....	130
1.2 – Características gerais da vertente Música Popular .....	133
1.3 – Outras peças da vertente Música Popular de Arthur Kampela .....	138
<b>Capítulo 2 – Nova Música Contemporânea.....</b>	<b>140</b>
<b>2.1 – Formações sem violão .....</b>	<b>141</b>
2.1.1 – Eine Kleine Nachtgame - Flauta e piano (1990) .....	143
2.1.2 – Layers for a Transparent Orgasm - trompa (1990/1991) .....	145
2.1.3 – Nosturnos - Piano (1991) .....	148
2.1.4 – The End - eletroacústica (1992) .....	148
2.1.5 – Cage's Cage - para 23 instrumentos (1992) .....	149
2.1.6 – Gestures - violino preparado (maio/1993).....	149
2.1.7 – KLANG, - clarone/clarinete, harpa e percussão (1993/1994) .....	151
2.1.8 – Phalanges - harpa solo (1995) .....	151



2.1.9 – Bridges - viola solo (1995) .....	154
2.1.10 – Uma Faca Só Lâmina - Quarteto de cordas (1998).....	155
2.1.11 – Quimbanda - Guitarra elétrica solo (1998/1999).....	157
2.1.12 – Trombhorninghouse - trompa e trombone (2000/2001).....	159
2.1.13 – Antropofagia - guitarra elétrica e grande grupo de câmara (2001-2004) .....	160
2.1.14 – Naked Singularity - Tuba preparada solo (2004).....	162
2.1.15 – Happy Days - Flauta e eletrônica (2007).....	163
2.1.16 – Macunaíma - Orquestra (2009).....	165
2.1.17 – Comprovisação - 9 percussionistas (2010) .....	166
2.1.18 – Not I - Trompa, voz do instrumentista e luz (2011) .....	167
2.1.19 – ... B... - 10 instrumentos solista, vídeo e eletrônica (2012).....	169
2.1.20 – A Máquina do Mundo - clarone (2012).....	172
2.1.21 – Das tripas coração - 2 pianos e 2 percussionistas (2014) .....	173
2.1.22 – Probe - 3 vozes femininas e 2 clarones (2015).....	174
2.1.23 – ...tak-tak...tak - Orquestra (2017).....	175
<b>2.2 – Formações com violão.....</b>	<b>176</b>
2.2.1 – Polimetria - quarteto de violões preparados (1988).....	177
2.2.2 – Textórias - Eletroacústica (1994).....	178
2.2.3 – Elastics - Flauta e violão (1995) e Elastics II - flauta, violão e eletrônica (2007).....	179
2.2.4 – La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre (2008) - orquestra de violões preparados.....	181
2.2.5 – Motets (2011) - duo de violões.....	182
2.2.6 – As if (2013) - Violão, clarinete e acordeão .....	184
2.2.7 – Migro (2013) - concerto para violão (e instrumentos alla chitarra) e cinco conjuntos móveis .....	185
<b>2.3 – Violão Solo .....</b>	<b>187</b>
2.3.1 – Romanza (s/d) .....	188
2.3.2 – Estudo 1977 (1977).....	189
2.3.3 – Ponteio (1978/1979) .....	194
2.3.4 – Balada (1981/1982).....	195
2.3.5 – Fandango (set/1983).....	201

2.3.6 – Percussion Studies (Estudos Percussivos).....	202
2.3.6.1 – Percussion Study I (1990).....	204
2.3.6.1.1 – Efeitos que utilizam harpejos.....	207
2.3.6.1.2 – Percussão sobre o instrumento .....	212
2.3.6.1.3 – Tremolo irregular com glissando.....	217
2.3.6.1.4 – Ligados sem nota precedente com melodia.....	219
2.3.6.1.5 – Considerações sobre os efeitos da Percussion Study I .....	220
2.3.6.2 – Percussion Study II (1993).....	220
2.3.6.3 – Percussion Study III (1997).....	226
2.3.6.4 – Percussion Study IV ou Exoskeleton - viola alla chitarra (2003).....	230
2.3.6.5 – Percussion Study V ou Exoskeleton II - viola alla chitarra e tape (2006/07) .....	233
2.3.7 – Happy Days II (2007) - violão e eletrônica .....	236
<b>2.4 – Trabalhos em andamento.....</b>	<b>238</b>
2.4.1 – Micro Studies.....	239
2.4.2 – Outras peças.....	243
2.4.2.1 – For 2 orchestras (1996) .....	243
2.4.2.2 – Exoskeleton III (quarteto de cordas - 3 violas alla chitarra e violoncelo (2004).....	243
2.4.2.3 – Percussion Study VI - violão e luz .....	243
2.4.2.4 – Percussion Study VII - violoncelo alla chitarra .....	243
<b>PARTE IV – PROCEDIMENTOS PARA A PERFORMANCE .....</b>	<b>245</b>
<b>1 – Capítulo 1 - Revisão de metrônimos .....</b>	<b>248</b>
1.1 – Click Tracker .....	248
1.2 – Metrônomo Interativo.....	249
<b>Capítulo 2 - Micrometric Metronome .....</b>	<b>251</b>
2.1 – Apresentação e funções .....	252
2.2 – Utilização .....	254
2.3 – Programação do Micrométric Metronome .....	256
2.3.1 – Percussion Study I.....	256
2.3.2 – Percussion Study II.....	258
<b>Capítulo 3 - Demais procedimentos.....</b>	<b>262</b>
3.1 – Execução das Extended Techniques.....	262

3.2 – Digitação .....	263
3.3 – Fidelidade ao autor <i>versus</i> licença interpretativa .....	265
3.4 – Ambiência.....	266
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>267</b>
1 – Informações apresentadas.....	270
2 – Mecanismos para a solução dos problemas interpretativos .....	272
3 – Performances das peças .....	273
4 – O presente trabalho como base para futuras pesquisas .....	274
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>276</b>
<b>ANEXOS E APÊNDICES .....</b>	<b>287</b>
Anexo 1 – Nota explicativa das Extended Techniques (Percussion Study I) .....	289
Anexo 2 – (J. C. de M. Neto, 1968) Uma Faca Só Lâmina - João Cabral de Melo Neto .....	291
Anexo 3 – (C. D. de Andrade, 1983) A Máquina do Mundo - Carlos Drummond de Andrade .....	299
Apêndice 1 – Entrevista de Arthur Kampela concedida a mim em 2005.....	303
Apêndice 2 – Transcrição da conferência proferida por Arthur Kampela em 03/12/2013 na Universidade de Aveiro .....	339
Apêndice 3 – Questionários e Depoimentos .....	375
3.1 – Questionário apresentado aos violonistas .....	376
3.1.1 Resposta – Daniel Murray.....	377
3.1.2 Resposta – Daniel Vargas .....	379
3.1.3 Resposta – Eric Moreira.....	383
3.1.4 Resposta – Paulo Pedrassoli .....	384
3.2 Depoimento – Ricardo Tacuchian .....	394
3.3 Depoimento – Marcos Albricker.....	396

## Índice de abreviações

1. ExTec – Extended Techniques
2. MicMet – Micrométric Metronome
3. ModMic – Modulação micrométrica
4. PS – Percussion Studies
5. PSI – Percussion Study I
6. PSII – Percussion Study II
7. PSIII – Percussion Study III
8. PSIV – Percussion Study IV
9. TapKp – Tapping alla Kampela
10. TapTec – Taping Technique



## Índice de Figuras

Figura 1 – Trecho da Percussion Study III .....	13
Figura 2 – Efeito n. 1 do manuscrito da peça Percussion Study I .....	29
Figura 3 – Compasso 122 da Percussion Study I (modelo de sons heterogêneos) .....	33
Figura 4 – Ritmata (1975) - Edino Krieger .....	47
Figura 5 – La Espiral Eterna (1971) - Leo Brouwer tapping sobre o braço do violão.....	48
Figura 6 – Percussion Study I - modelo de TapKp .....	50
Figura 7 – Trecho da Percussion Study I .....	53
Figura 8 – Trecho da Percussion Study II .....	53
Figura 9 – Compasso 76 Percussion Study I .....	55
Figura 10 – Senoidal como modelo Phase Shift.....	66
Figura 11 – Piano Phase, para dois pianos ou marimbas (1967).....	67
Figura 12 – Início do mov.20 Regard de l'Église d'amour do Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus Messian (1944) Piano solo .....	71
Figura 13 – Trecho de Gestures in (Kampela, 2002 <sup>a</sup> , p. 170).....	72
Figura 14 – Trecho da peça Lemma-Icon-Epigram (1981) - Brian Ferneyhough.....	74
Figura 15 – Intensificação Figural na peça Lemma-Icon-Epigram (1981) - Brian Ferneyhough .....	75
Figura 16 – Modulação temporal entre o compasso 109-110 na peça Changes (Carter, 1983).....	76
Figura 17 – Gulistan (piano solo) Kaikhosru Shapurji Sorabji .....	79
Figura 18 – Trecho da peça Percussion Study II.....	80
Figura 19 – Primeiro compasso do movimento "La Ceiba y el Colibrí" da Ciudad de las Columnas (Leo Brouwer) .....	81
Figura 20 – Compasso 27 da Percussion Study II .....	83
Figura 21 – Destaque na quátera [5:2] .....	84
Figura 22 – Percussion Study III.....	85
Figura 23 – Compasso 11 - (violão) da Elastics II .....	86
Figura 24 – Representação da quátera [5:3].....	87

Figura 25 – Grade rítmica .....	88
Figura 26 – Grade rítmica com fusas .....	88
Figura 27 – Divisão das fusas em grupos de 3 e 5 .....	89
Figura 28 – Transcrição do ritmo .....	89
Figura 29 – Possibilidades de abordagem do ritmo .....	89
Figura 30 – Compasso 97 (segundo movimento do Third string quartet (1986/1987) - Brian Ferneyhough) .....	91
Figura 31 – Trecho da Percussion Study II .....	92
Figura 32 – Trecho da Percussion Study II .....	94
Figura 33 – Compasso 27 da Percussion Study II .....	94
Figura 34 – Destaque na quátera [9:8] .....	95
Figura 35 – Trecho da Percussion Study II .....	97
Figura 36 – Compasso 12 e 13 Elastics II .....	102
Figura 37 – Trecho da Percussion Study III .....	108
Figura 38 – Modulação micrométrica - Elastics II .....	109
Figura 39 – Modulação micrométrica - Percussion Study III .....	110
Figura 40 – Fragmento de Motets – modulação micrométrica por simplificação de frações .....	111
Figura 41 – Fragmento de "...B..." Modulação micrométrica com mudança de andamento .....	112
Figura 42 – Fragmento da Percussion Study I .....	119
Figura 43 – Capa do LP Epopeia e graça de uma raça em desencanto .....	135
Figura 44 – Trecho de Eine Kleine Nachtgame (1990), disponível em Hornsby (2015) .....	144
Figura 45 – Trecho de Layers for a Transparent Orgasm, recolhido em: (Kampela, 2002a) .....	146
Figura 46 – Trecho de Layers for a Transparent Orgasm, recolhido em (Hornsby, 2015) ...	147
Figura 47 – Gestures - violino solo (maio/1993) .....	150
Figura 48 – Trecho de Phalanges - harpa solo (1995) retirado de Kampela (Kampela, 2002b) .....	153
Figura 49 – Bridges - viola solo (1995) .....	155
Figura 50 – Quimbanda (guitarra elétrica) recolhida em Kampela (2002a) .....	159

Figura 51 – "...B..." trecho da partitura do trompete - (Kampela, 2002b) .....	172
Figura 52 – Início da peça Motets .....	183
Figura 53 – Trecho da peça As if .....	185
Figura 54 – Início da peça Romanza – partitura escrita por Cury-(2016) .....	189
Figura 55 – Destaque da melodia da primeira frase - Romanza .....	189
Figura 56 – Início Estudo 1977 .....	190
Figura 57 – Início do Estudo 1977 transcrito em duas vozes .....	191
Figura 58 – Estudo 1977 harpejos .....	191
Figura 59 – Caderno Arthur Kampela/Jodecil Damasceno 22 de março de 1977 .....	192
Figura 60 – Caderno Arthur Kampela/Jodecil Damasceno 29 de março de 1977 .....	193
Figura 61 – Caderno Arthur Kampela/Jodecil Damasceno 28 de julho de 1977 .....	193
Figura 62 – Início Ponteio .....	194
Figura 63 – Trecho Ponteio .....	195
Figura 64 – Balada utilização de modo mixolídio .....	197
Figura 65 – Balada (cruzamento de mãos) .....	198
Figura 66 – Inversão de mãos - Balada .....	199
Figura 67 – Balada (trecho final) .....	200
Figura 68 – Início Fandango .....	202
Figura 69 – Percussion Study I (efeito 1) .....	207
Figura 70 – Percussion Study I (efeito 3) .....	209
Figura 71 – Percussion Study I (efeito 11) .....	210
Figura 72 – Percussion Study I (efeito 12) .....	211
Figura 73 – Percussion Study I (efeito 6) .....	212
Figura 74 – Percussion Study I (Efeito 7) .....	213
Figura 75 – Percussion Study I (efeito 8) .....	214
Figura 76 – Percussion Study I (efeito 9) .....	215
Figura 77 – Percussion Study I (efeito 10) .....	216
Figura 78 – Percussion Study I (efeitos 4 e 5) .....	217
Figura 79 – Percussion Study I (efeito 13) .....	218
Figura 80 – Percussion Study I (efeito 2) .....	219
Figura 81 – Percussion Study II (início - colher) .....	222



Figura 82 – Percussion Study II (introdução) .....	223
Figura 83 – Percussion Study II (compasso 12 e 13) .....	223
Figura 84 – Percussion Study II (parte final -lápiz) .....	224
Figura 85 – Percussion Study II (lápiz) .....	224
Figura 86 – Percussion Study II (posição da colher) .....	225
Figura 87 – Percussion Study II (posição da colher – frente) .....	226
Figura 88 – Percussion Study III (nail scratch) .....	228
Figura 89 – Percussion Study III (click-tongue) .....	228
Figura 90 – Percussion Study III (indicação da duração total da quiáltera) .....	229
Figura 91 – Percussion Study III (modulação micrométrica) .....	230
Figura 92 – Manuscrito da Percussion Study IV .....	231
Figura 93 – Partitura editada da Percussion Study IV .....	232
Figura 94 – Percussion Study IV (adaptação do Estudo 1977) .....	233
Figura 95 – início da Percussion Study V .....	234
Figura 96 – Percussion Study V (notação gráfica) .....	236
Figura 97 – Happy Days II (Violão e eletrônica) .....	238
Figura 98 – Layout do Click Tracker .....	249
Figura 99 – Layout do Metrônomo Interativo .....	250
Figura 100 – Layout Micrometric Metronome .....	252
Figura 101 – Cálculo no Micrometric Metronome .....	253
Figura 102 – Entrada de valores do Micrometric Metronome .....	254
Figura 103 – Compasso 36 da Percussion Study II .....	255
Figura 104 – Percussion Study I compassos 1 a 3 .....	256
Figura 105 – Percussion Study I compasso 2 .....	257
Figura 106 – Esquema rítmico do segundo compasso da Percussion Study II .....	257
Figura 107 – Compassos 1 e 2 da Percussion Study II com cálculos para o Micrometric Metronome .....	258
Figura 108 – Compassos 3 e 4 da Percussion Study II com cálculos para o Micrometric Metronome .....	259
Figura 109 – Representação linear do ritmo do compasso 3 da Percussion Study II .....	260
Figura 110 – Compasso 3 (invertido) da Percussion Study II .....	260

Figura 111 – Representação linear do ritmo invertido do compasso 3 da Percussion Study II .....	261
Figura 112 – Compasso 5 - Percussion Study II .....	261
Figura 113 – Explicações da Percussion Study I.....	264



## Índice de Tabelas

Tabela 1 – Teses e dissertações .....	14
Tabela 2 – Artigos .....	15
Tabela 3 – Programa de rádio .....	17
Tabela 4 – Obras com Extended Techniques .....	40
Tabela 5 – LP Epopeia e graça de uma raça em desencanto (lado A) .....	131
Tabela 6 – LP Epopeia e graça de uma raça em desencanto (lado B) .....	132
Tabela 7 – Eine Kleine Nachtgame .....	143
Tabela 8 – Layers for A Transparent Orgasm .....	145
Tabela 9 – Nosturnos .....	148
Tabela 10 – The End .....	148
Tabela 11 – Cage’s Cage .....	149
Tabela 12 – Gestures.....	149
Tabela 13 – KLANG,.....	151
Tabela 14 – Phalanges .....	151
Tabela 15 – Bridges.....	154
Tabela 16 – Uma Faca Só Lâmina (A Knife All Blade) .....	155
Tabela 17 – Quimbanda.....	157
Tabela 18 – Trombhorninghouse .....	159
Tabela 19 – Antropofagia.....	160
Tabela 20 – Naked Singularity .....	162
Tabela 21 – Happy Days .....	163
Tabela 22 – Macunaíma .....	165
Tabela 23 – Comprovação .....	166
Tabela 24 – Not I.....	167
Tabela 25 – "... B..." .....	169
Tabela 26 – A máquina do mundo (The Machine of the World).....	172
Tabela 27 – Das Tripas Coração ('From the Guts, heart') .....	173
Tabela 28 – Probe .....	174

Tabela 29 – ...tak-tak...tak .....	175
Tabela 30 – Polimetria.....	177
Tabela 31 – Textórias .....	178
Tabela 32 – Elastics .....	180
Tabela 33 – Elastics II .....	180
<i>Tabela 34 – La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre.....</i>	<i>181</i>
Tabela 35 – Motets.....	182
Tabela 36 – As if.....	184
Tabela 37 – Migro .....	185
Tabela 38 – Peças para violão solo .....	187
Tabela 39 – Romanza .....	188
Tabela 40 – Estudo 1977.....	189
Tabela 41 – Ponteio .....	194
Tabela 42 – Balada .....	195
Tabela 43 – Fandango.....	201
Tabela 44 – Percussion Study I.....	204
Tabela 45 – Percussion Study II.....	220
Tabela 46 – Percussion Study III.....	226
Tabela 47 – Percussion Study IV (Exoskeleton) .....	230
Tabela 48 – Percussion Study V (Exoskeleton II) .....	233
Tabela 49 – Happy Days II.....	236

## Introdução

Arthur Kampela (1960) é um compositor e violonista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, graduado em composição pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e doutor em composição pela *Columbia University*, em Nova York, onde, atualmente, leciona composição. Kampela (2013b) classifica a própria obra entre duas vertentes de composição distintas: música popular (com os estilos *Avant Bossa-Nova*, *Rocks alla Bartok* e *Atonal Sambas*) e nova música contemporânea. A primeira destas vertentes se caracteriza pela combinação de procedimentos característicos de música experimental, como o atonalismo, a polirritmia e as variações métricas, utilizados sobre estilos populares do séc. XX, sobretudo a música brasileira. A segunda vertente, nova música contemporânea, é marcada por uma escrita rítmica extremamente complexa e por um extenso uso de *Extended Techniques*<sup>1</sup>, além de servir-se também de sons orais e de outros objetos, que não o próprio instrumento, para a produção de sons. É nesta vertente que se encontra a maior parte da produção do compositor, incluindo as peças para violão solo, que são o objeto de pesquisa do presente trabalho.

Em meu primeiro trabalho acadêmico sobre a obra de Kampela, realizado durante meu mestrado em práticas interpretativas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, sob o título "Percussion Study I – Um guia para intérpretes", busquei abordar a performance desta peça. Considerei fundamental, para a continuação deste trabalho, alargar esta pesquisa inicial a fim de compreender o estado atual das obras para violão solo deste compositor e de fornecer conhecimentos que possam auxiliar o *performer* que pretenda abordar tais peças. Para tal, foi fundamental analisar os pronunciamentos do compositor, onde pude constatar a importância que ele atribui à gestualidade, à organização estrutural, à construção rizomática, a desconstrução, ao *insight* entre outros termos que estão presentes em seu discurso<sup>2</sup>.

Autores como Bortz (2003, 2006); Vargas (2012a, 2012b) e Hornsby (2015) associam a

---

<sup>1</sup> O conceito de *Extended Technique* adotado na presente tese será desenvolvido na parte II, capítulo 1

<sup>2</sup> Tais termos serão desenvolvidos ao longo do texto, sobretudo no Breve Léxico (Parte I, capítulo 2).

produção de Kampela com a corrente composicional *New Complexity*.<sup>3</sup> Tal relação é reforçada pelo fato de Kampela ter estudado com o compositor britânico Brian Ferneyhough (1943), maior representante desta corrente.

O reconhecimento da obra composicional de Kampela vem se expandindo consideravelmente, o que pode ser constatado nas pesquisas dedicadas à sua obra, nos prêmios e reconhecimentos e na quantidade de intérpretes (em diversos países) que se dedicam às suas peças. Além de Villa-Lobos ele foi, até a presente data, o único brasileiro a ter obra encomendada pela Filarmônica de Nova York (Kampela *apud* Perpetuo<sup>4</sup>, 2009). A peça *Danças Percussivas* (que integra *Percussion Study I* e *Percussion Study II*) recebeu o primeiro lugar em 1995 no *International Guitar Composition Competition* (Caracas, Venezuela) e em 1998 a peça *Percussion Study III* venceu o *Lamarque-Pons Guitar Composition Competition* (Montevideo, Uruguai). Kampela conquistou também, em 2014, o Prêmio *Guggenheim*<sup>5</sup>, nos Estados Unidos. (Kampela, n.d.)

As suas peças para violão podem ser classificadas em duas fases distintas, sendo o divisor destas fases a peça *Percussion Study I* (1990). A partir desta peça, Kampela adota em suas obras um uso peculiar das *Extended Techniques*, uma escrita rítmica complexa (com grande profusão de indicações de andamentos virtuosísticos) e com gestos técnicos e interpretativos pouco usuais. Tais fatos constituem-se desafiadores para o intérprete que não está familiarizado com esta estética, apresentando dificuldades que podem figurar na compreensão da escrita, na execução, na escolha dos critérios para embasar as escolhas interpretativas e na memorização da obra.

O presente trabalho de pesquisa está dividido em quatro grandes partes: Enquadramento Teórico; Procedimentos Composicionais; Composições de Arthur Kampela e Procedimentos para a Performance.

No Enquadramento Teórico encontra-se descrito o objetivo, a metodologia utilizada,

---

<sup>3</sup> Segundo Kozu (2003) o termo 'new complexity' foi cunhado por Richard Toop no final da década de 80 para se referir à corrente composicional da "escola britânica" composta por James Dillon, Chris Dench, Michael Finnissy, Richard Barrett e Brian Ferneyhough.

<sup>4</sup> Declaração do compositor para artigo redigido por Irineu Perpetuo

<sup>5</sup> Financiamento concedido anualmente pela Fundação Memorial John Simon Guggenheim desde 1925, para aqueles "que demonstram excepcional capacidade para produtividade ou habilidade criativa excepcional em artes." <http://www.gf.org>

a justificativa, o critério para a seleção das peças, revisão da bibliografia e um breve léxico, com termos recorrentes nos pronunciamentos de Kampela e/ou que foram utilizados nesta tese. Tal léxico não trata somente das definições dicionarizadas dos termos, mas apresentam também a forma como o compositor os utiliza. Foram incluídos os termos: *click-tongue*, complexidade, construção rizomática, desconstrução, ergonomia, espaço homogêneo x espaço heterogêneo, *gestalt*, *gimmick*, holografia, *insight*, *ratio*, sons heterogêneos e super-instrumento.

Na segunda parte, denominada Procedimentos Composicionais, são abordadas as principais técnicas utilizadas por Kampela: as *Extended Techniques*, o *Tapping alla Kampela*, os procedimentos rítmicos e o procedimento *alla chitarra*. No capítulo sobre as *Extended Techniques* é abordado o significado deste termo e a sua aplicação na obra para violão de Kampela; o *Tapping alla Kampela* – termo cunhado por mim e que teve sua origem no desenvolvimento da presente pesquisa – é apresentado em contraposição aos diversos conceitos de *Tapping Technique*, embasando assim a criação do termo. Em seguida é apresentado a forma como o *Tapping alla Kampela* combina as diversas técnicas instrumentais (articulando *Extended Techniques* com técnicas tradicionais); a ergonomia e os ritmos complexos. O subcapítulo sobre os procedimentos rítmicos inicia com um breve panorama do ritmo no séc. XX, onde são apresentados os procedimentos rítmicos de Henry Cowell (1897-1965), Steve Reich (1936), Oliver Messiaen (1908-1992), Brian Ferneyhough (1943) e Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892 - 1988). Tal panorama visa contextualizar a escrita rítmica de Kampela, para, em seguida, apresentar os elementos que constituem tal escrita, como: níveis de contração, quiálteras aninhadas, compassos não integrais e modulação micrométrica<sup>6</sup>. No capítulo sobre a modulação micrométrica é apresentado seus elementos constituintes e como ela é utilizada para facilitar a assimilação rítmica, manter a unidade rítmica da peça e criar interesse musical na utilização de técnicas heterogêneas. Além disso também é abordado os cálculos matemáticos inerentes a esta técnica e indicações para que o intérprete da obra de Kampela possa compreender e calcular os valores das figuras na complexa escrita deste compositor. Por fim, apresento o procedimento *alla chitarra*, onde Kampela propõe uma transferência da técnica

---

<sup>6</sup> Técnica que será apresentada na Parte II, subcapítulo 4.6.



violonística para outros instrumentos, como a viola ou violoncelo, que exige, da parte do performer, adaptação na postura e na técnica instrumental.

A terceira parte do presente trabalho de pesquisa, denominada Composições de Arthur Kampela, apresenta um panorama histórico das obras compostas por Kampela até o início da presente pesquisa, que inclui uma visão geral das peças da vertente música popular (onde são apresentadas as suas principais características e destacadas as influências que tal vertente teve sobre a produção para violão solo do compositor) e a totalidade da produção da vertente nova música contemporânea, que recebe nesta pesquisa a sua primeira abordagem acadêmica; tais peças foram catalogadas entre: formações sem violão, formações com violão e violão solo.

Embora alguns procedimentos para a performance já se encontrem na Parte III, há, na quarta parte, denominada Procedimentos para a Performance, indicações gerais sobre alguns procedimentos próprios para a performance, sobretudo sobre a precisa execução de algumas *Exended Techniques*.

A partir da pesquisa realizada, desenvolvi, em parceria com o músico Cristiano Américo, um metrônomo que funciona como um apoio para as peças da segunda fase do compositor. Tal metrônomo, denominado *Micrometric Metronome*, deve ser programado para trechos específicos da peça a ser trabalhada. A descrição do metrônomo, a indicação de sua utilização e os procedimentos para realizar os cálculos da programação de cada peça se encontram nesta parte da presente pesquisa.

# PARTE I

## ENQUADRAMENTO

## TEÓRICO

Capítulo 1 – Materiais e métodos

Capítulo 2 – Breve Léxico



## Capítulo 1 – Materiais e métodos

### 1.1 – Metodologia

A presente pesquisa, de natureza qualitativa, se enquadra em um estudo de caso cujo foco é a obra violonística de Arthur Kampela. Cesar (2005) aponta que tais estudos são descrições complexas e holísticas de uma realidade, envolvendo um grande conjunto de dados obtidos por observação pessoal e são mais indicados para aumentar a compreensão de um fenômeno do que para delimitá-lo.

O principal método de investigação utilizado foi a análise de partituras de suas peças para violão solo e de pronunciamentos do compositor, visto que muitas das técnicas adotadas por Kampela foram narradas em tais circunstâncias. Outro importante procedimento foi a revisão bibliográfica, onde pude aprofundar temas como: obra de Kampela; música complexa e ritmo. Somado a estes, outros meios foram importantes, tais como: entrevistas com alguns dos músicos que já interpretaram as obras de Kampela; a criação e desenvolvimento de um metrônomo para auxiliar no estudo das obras para violão do compositor e a minha própria experiência como intérprete das peças analisadas.

### 1.2 – Atividades convergentes à pesquisa

Paralela a pesquisa acadêmica realizei algumas atividades que influenciaram na execução do trabalho científico, os quais listo a seguir:

- Como intérprete da obra para violão solo de Kampela realizei concertos durante o meu doutoramento tocando, em alguns deles, exclusivamente obras deste compositor;
- Organizei quatro edições de um ciclo de apresentações de música brasileira para violão denominado “Irmão Violão”, onde, além da minha performance (que abordaram exclusivamente obras de Kampela), também participaram outros pesquisadores (mestrandos e doutorandos) brasileiros que desenvolveram, igualmente, pesquisas na Universidade de Aveiro. As edições ocorreram

na seguinte ordem: Aveiro - Auditório da livraria da UA (2015); Porto - Casa da Guitarra (2015); Vila Real - Teatro de Vila Real (2015) e Aveiro - Museu de Arte Nova (2016).

- Fundei, em 2014, um canal de entrevistas *online* sobre violão denominado “Violão EntreVistas”, e realizei, como estreia, uma entrevista (*hangout*) com o compositor Arthur Kampela e seu antigo professor de composição Ricardo Tacuchian. O canal continua em atividade e é administrado por mim e mais três violonistas, que também desenvolviam, no momento da criação do canal, pesquisa em performance para violão clássico pela Universidade de Aveiro.<sup>7</sup>

As apresentações das obras do Kampela, tanto em recitais independentes, como na série “Irmão Violão”, serviram para experimentar a performance do repertório analisado, com todas as implicações inerentes a tal fato (preparação das peças, análise das dificuldades técnicas, observação da adequação de tal repertório em diferentes salas, reação do público, entre outras). E através do canal *online* “Violão EntreVistas” pude realizar uma entrevista de três horas de duração com o compositor<sup>8</sup>.

### 1.3 – Justificativa

O primeiro contato que tive com a obra de Kampela aconteceu durante uma apresentação do violonista Bruno Correia, onde ele executou a peça *Percussion Study I*, no Rio de Janeiro, em 1998. A audição desta peça me foi impactante, observava então a combinação entre sons gerados pelas diversas técnicas tradicionais e *Extended Techniques*, a organização das alturas, a assimetria rítmica e a forma coerente e estruturada. A partir desta experiência tive interesse em executar esta peça e julguei, desde então, que o reconhecimento recebido pelo compositor e por suas peças para violão, apesar de significativos, eram aquéns do merecido.

A motivação para iniciar tal pesquisa começou, portanto, de uma experiência pessoal, porém justifica-se ainda mais a partir de dois fatos que são exteriores a minha experiência: a

---

<sup>7</sup> Heder Dias, Belquior Guerrero e Maurício Gomes.

<sup>8</sup> A entrevista está disponível no endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=zNttEFBkFY>

importância da obra para violão de Arthur Kampela e a carência de material que aborda soluções para a performance de tal obra.

Há, apesar do número de pesquisas acadêmicas sobre a obra de Kampela, uma grande lacuna de informação nas fontes disponíveis para o *performer* em violão. Diante de tal espaço, considerei importante e oportuno contribuir com o material existente para indicar procedimentos práticos ao intérprete.

Os pesquisadores contemporâneos geralmente abordam pontos específicos da complexidade de Kampela, particularmente o ritmo. Para além deste ponto específico, a presente pesquisa também abordou alguns importantes elementos para uma interpretação informada de sua obra, como o conceito que o compositor atribui à alguns termos, as soluções performativas para algumas dificuldades técnicas encontradas e a categorização da obra violonística do compositor.

Desta forma, tal estudo visa, portanto, complementar e contribuir com a bibliografia violonística que reflete sobre a música contemporânea, apresentando estratégias para auxiliar o intérprete que aborda as obras de Arthur Kampela.

#### **1.4 – Critério para seleção das peças**

Kampela (n.d.) classifica a sua produção entre duas vertentes composicionais distintas, música popular e nova música contemporânea. Na vertente música popular, o compositor distingue estilos como *Avant Bossa Nova*, *Rock alla Bartók* e *Atonal Samba*, e na vertente nova música contemporânea encontra-se a sua produção orquestral, para música de câmara e para violão solo. Mesmo considerando que o violão está presente nas peças da vertente música popular, na presente pesquisa a indicação “produção para violão” ou “peças para violão” fazem referência somente as obras da vertente nova música contemporânea.

Todas as peças para violão do compositor escritas até 2012 (ano de início da pesquisa) estão aqui apresentadas<sup>9</sup>, no entanto, este trabalho tem como objeto principal de investigação as obras para violão solo e inclui as peças para violão e *tape* (acionado pelo intérprete),

---

<sup>9</sup> Na Parte III, subcapítulos 2.2 e 2.3

para violão preparado e obras que, conforme o procedimento *alla chitarra*<sup>10</sup>, são escritas para que o violonista toque outros instrumentos, como a viola ou o violoncelo.

Estão incluídas na pesquisa as seguintes peças:

(s/d) *Romanza*;

(1977) *Estudo 1977*;

(1978/79) *Ponteio*;

(1981/82) *Balada*, para violão preparado;

(1983) *Fandango*;

(1990) *Percussion Study I* – PSI;

(1993) *Percussion Study II* – PSII, para violão preparado;

(1997) *Percussion Study III* – PSIII, para violão e efeitos vocais;

(s/d) *Percussion Study IV* – PSIV ou *Exoskeleton*, para viola d’arco “*alla chitarra*” ;

(2003) *Percussion Study V* – PSV, para viola d’arco “*alla chitarra*” e tape;

(s/d) *Happy Days II* para violão e tape.

Uma análise prévia do conjunto das obras para violão de Kampela revelou características que permitem a sua classificação em duas fases distintas. Esta classificação foi, em comunicação pessoal<sup>11</sup>, aprovada pelo compositor e organizada da seguinte forma:

**1ª Fase:** Com mais de seis anos de duração, tem início antes 1977, com a composição *Romanza* (n.d.) e termina em 1983 com a composição da peça *Fandango*;

**2ª. Fase:** Tem início sete anos após a composição da última obra da primeira fase, com a composição da *Percussion Study I* em 1990, e se estende até a presente data.

Há alguns anos, em um de meus encontros com Kampela, nós conversamos sobre as suas obras mais antigas, naquela altura ele citou uma peça, que compusera em sua juventude, chamada *Romanza*, contudo não conseguiu se lembrar integralmente de tal peça. Posteriormente – em janeiro de 2016 - ele recordou-se e realizou uma gravação para que, a partir dela, eu escrevesse a sua partitura e fizesse a primeira abordagem acadêmica da mesma.

---

<sup>10</sup> Este procedimento está apresentado na Parte II, capítulo 5.

<sup>11</sup> Tenho mantido contato com o compositor desde que iniciei a pesquisa sobre a sua obra em 2004. Nos encontramos, desde então, todas as vezes em que o compositor esteve no Rio de Janeiro, cidade em que ele nasceu e onde mora grande parte de sua família. Além destes encontros, temos trocado e-mails (alguns deles citados e referidos no presente trabalho) e conversado algumas vezes por vídeo conferência.

Bortz (2006) aponta que o ritmo encontrado na segunda fase do compositor se encontra, ainda que de forma embrionária, na fase anterior. Além do mencionado por esta autora, outros aspectos, como a experimentação tímbrica, a atonalidade e o uso de *extended techniques* são também observáveis na sua primeira fase e, de forma ainda mais clara, desde as primeiras peças da sua produção de música popular.

As obras da primeira fase são de menor duração e com estruturas harmônico/melódicas muito mais simples que as da segunda fase. Nestas obras predominam os sons obtidos pelas técnicas tradicionais do instrumento, e o ritmo, embora bastante variado, não faz uso dos processos que marcam a fase seguinte. Em contrapartida, nas obras da segunda fase, as *Extended Techniques* são utilizadas com grande frequência. A intenção de Kampela (2005) é criar, em algumas das peças desta fase, um diálogo entre os sons obtidos por técnicas contrastantes: *Extended Techniques* e técnicas tradicionais. O resultado sonoro obtido é muito diverso do habitual no repertório comum do instrumento. O ritmo fica gradativamente mais complexo até o surgimento da modulação micrométrica, que, nas obras para violão, revela-se a partir da peça *Percussion Study III*, composta em 1997.

Outra diferença entre as duas fases está na ênfase dada pelo compositor ao gesto musical. Marques (2013), aponta que existe uma pluralidade na definição do conceito de gesto musical e que, por isso, é difícil encontrar uma delimitação unívoca. Kampela – em alguns pronunciamentos analisados para a presente pesquisa (2005a, 2011b, 2013c) – empregou o termo “gesto” para se referir ao ato mecânico inerente à performance. Com base nesta definição, Kampela (2011a) indica que o gesto ganha maior importância na sua segunda fase.

A atenção dispendida ao gesto ocorre porque, a partir da segunda fase, Kampela criou uma técnica (denominada na presente pesquisa de *Tapping alla Kampela* – TapKp<sup>12</sup>) na qual a produção de som no violão ocorre com independência das mãos. Para tal, o compositor passou a compor seguindo um conjunto denominado por ele de *motoric patterns*, que é a categorização das possibilidades sonoras realizáveis com cada uma das mãos isoladamente (Kampela, 2005). Ao combinar os sons obtidos por cada uma das mãos isoladamente, Kampela parece tratar o gesto musical não somente como uma mera consequência da interpretação, mas como um dos seus elementos composicionais.

---

<sup>12</sup> Técnica que será apresentada no terceiro capítulo da Parte II.



As duas fases exigem diferentes habilidades do intérprete. A primeira fase apresenta dificuldade técnico/musical correlatas às peças de outros compositores contemporâneos à Kampela. No entanto, a segunda fase apresenta particularidades, como a abordagem rítmica e a precisa execução das diferentes técnicas instrumentais, que obrigam uma investigação pelo intérprete.

## **1.5 – Objetivos**

A presente pesquisa tem como objetivo geral oferecer contributos para uma interpretação informada da obra violonística de Arthur Kampela incluindo, para além deste, os seguintes objetivos específicos:

- Refletir acerca da terminologia técnica utilizada por Kampela e, quando necessário, apresentar opções;
- Categorizar a produção do compositor;
- Apresentar as implicações das principais técnicas composicionais utilizadas por Kampela;
- Propor linhas de resolução das dificuldades técnicas e musicais inerentes à interpretação.

Não serão analisadas, na presente pesquisa, as opções do compositor referentes a escolha de altura (melodia, harmonia e aglomerações de alturas), por se entender que tal assunto, apesar da sua relevância para a estética da obra, não seria determinante para os objetivos pretendidos.

## **1.6 – Problemática**

Alguns pesquisadores, como Camara (1999), Silva Jr. (2013) e Vargas (2012a) reconhecem grande complexidade na música de Kampela, provavelmente, tomando como parâmetro o repertório comum para violão. Silva Jr. (2013, p.92) chega a afirmar que mesmo “a escuta torna-se desafiadoramente confusa, difusa e ambígua, em virtude da complexidade e da velocidade empregada.” Tal complexidade consiste numa série de desafios para o in-

térprete: compreensão da peça; precisão rítmica; execução das *Extended Techniques* (Ext-Tec) e a sua articulação com técnicas tradicionais; execução no andamento proposto e a memorização da obra. Tais fatores dificultam até mesmo a simples leitura das peças, como ilustra a figura 1. A constância de quiálteras aninhadas, sujeitas aos andamentos propostos e o grande número de técnicas pouco usuais podem gerar extrema dificuldade na compreensão da escrita e na execução da obra.



Figura 1 – Trecho da Percussion Study III

A utilização e combinação simultânea de sons produzidos com somente uma das mãos proporciona uma concomitância de sons de naturezas distintas em uma textura tímbrica e ritmicamente densa. A falta de familiaridade dos violonistas com este tipo de escrita, aliada à carência de informação sobre a performance em Kampela geram dificuldades interpretativas.

## 1.7 – Revisão bibliográfica

As teses e dissertações escritas sobre a obra de Kampela (apresentadas na tabela 1) foram, ao lado dos pronunciamentos do compositor, as principais fontes de pesquisa para este trabalho. Tais teses e dissertações podem ser classificadas em quatro grupos: (i) A tese do próprio compositor, (ii) as teses que abordam exclusivamente a obra de Kampela - Cury (2006) ; Vargas (2012b) e Hornsby (2015); (iii) as teses que abordam a obra de Kampela em comparação com a produção de outros compositores - Bortz (2003) e Silva Jr. (2013) e (iv) as teses que abordam a produção de Kampela sem que esta seja objeto direto da pesquisa – Souza (2013); Titre (2013) e Murray (2013).

**Teses e dissertações:***Tabela 1 – Teses e dissertações*

ANO	TÍTULO	AUTOR
1998	Micro-Metric Modulation: New Directions in the Theory of Complex Rhythms	Arthur Kampela
2003	Rhythm in the Music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, and Arthur Kampela: A Guide for Performers	Graziela Bortz
2006	Percussion Study I, de Arthur Kampela: um guia para intérpretes	Fernando Cury
2012	O Ritmo no Estudo Percussivo no 2 de Arthur Kampela	Daniel Vargas
2013	Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello	Mário da Silva Junior
2013	Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: Estudo Multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA	Ruan Santos de Souza
2013	Thinking through the guitar: the sound-cell-texture chain	Marlon Titre
2013	Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar	Daniel Murray
2015	The exploded flute of Arthur Kampela: An interpretative guide to Elastics II and Happy Days	Sarah Brooke Hornsby

Também serão abordados os artigos (apresentados na tabela 2) que, de modo semelhante as teses, abordam diretamente a obra do compositor. Tais artigos são de modo geral

de autoria dos mesmos pesquisadores que escreveram as teses e servem como um aprofundamento de um ponto específico que esteve exposto nelas.

### Artigos:

Tabela 2 – Artigos

ANO	TÍTULO	AUTOR
2006	Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela	Graziela Bortz
2008	Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela	Mário da Silva Junior
2012	A complexidade rítmica no Estudo Percussivo II de Arthur Kampela	Daniel Vargas
2015	Análise dos elementos composicionais da obra violonística de Arthur Kampela	Fernando Cury

A tese defendida por Kampela (1998) tem uma escrita sintética sobre a Modulação Micrométrica (ModMic) e é dividida da seguinte forma:

- Introduction;
- Ratios Levels;
- Comutative property, the concept of continuation and the principle of permutation;
- Explaining the rhythmic bridge of permutations under the same metronome marking
- Rhythmic bridges between distinct metronome markings ratios
- Some rhythmic possibilities Performance notes
- Equivalencies between distinct metric figures
- Notes

O ponto central na tese de doutorado do compositor é a indicação das principais diretrizes da ModMic, nela, ele ensina os fundamentos teóricos da técnica (capítulos I e II), o funcionamento prático (capítulos III a VI) e indicações para a performance (capítulos VII e VIII). Pode-se dizer que Kampela explica como é feita a ModMic, como se calcula a velocidade das

figuras e deixa somente implícito, no que tange ao ritmo, os procedimentos que o intérprete deve realizar para a performance de sua obra.

O artigo escrito também por Kampela (2002) "*A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take*" complementa o texto da tese. Em ambos, Kampela utiliza a mesma obra "Uma faca só lâmina" como modelo de utilização da ModMic.

Outros trabalhos acadêmicos que apontam exclusivamente para o ritmo na música de Kampela são o artigo sobre modulação micrométrica e a tese de doutorado da Graziela Bortz - na qual a autora analisa como o ritmo é abordado por Brian Ferneyhough (1943), por Michael Finnissy (1946) e por Arthur Kampela (1960). Neles, Bortz (2003, 2006) analisa a escrita rítmica de Kampela e indica maneiras de calcular a velocidade das figuras nas obras deste compositor. Seus textos abordam parte do assunto descrito anteriormente por Kampela, porém sob a visão do intérprete, pois, Bortz não expõe um método para criar modulações micrométricas, mas para lê-las.

As dissertações escritas por Cury (2006) e por Vargas (2012) indicam, respectivamente, procedimentos para a performance das peças *Percussion Study I* e *Percussion Study II*. Enquanto Cury procurou focar nas principais técnicas composicionais de Kampela, modulação micrométrica (ModMic), *Tapping Technique* (TapTec) e *Extended Techniques* (ExtTec) apresentando um guia para a performance desta obra, Vargas esmiuçou os processos rítmicos utilizados por Kampela na obra analisada. Os artigos de ambos os autores são posteriores às dissertações e complementam e atualizam as informações apresentadas anteriormente.

A tese e artigo de Mário da Silva Junior (2013) sobre as *Extended Techniques*, embora de grande importância, não apresentaram informações centrais para a presente pesquisa. O autor procurou abordar as técnicas por um método estatístico que não se coaduna com a linha central deste trabalho.

A tese de Sarah Hornsby (2015), voltada para a performance de duas composições para flauta de Kampela, trata das questões centrais da interpretação deste repertório: Ritmo e *Extended Techniques*. Esta tese é a primeira a abordar o repertório para flauta do compositor, que consta das peças: *Eine Kleine Nachtgame*, *Happy Days*, *Elastics* e *Elastics II*, sendo que as duas últimas incluem violão em suas formações e a primeira é uma peça de 1990 da qual não havia nenhum outro registro anterior a esta autora, nem mesmo no site do compositor.

### Programa de rádio:

Tabela 3 – Programa de rádio

ANO	TÍTULO	AUTOR
2007	O violão brasileiro: Harry Crowl e Arthur Kampela	Fabio Zanon

O programa de Rádio do Fabio Zanon (2007) em que foi abordada as obras de Arthur Kampela (apresentado na tabela 3), embora seja voltado para o grande público apresentou informações importantes, além de receber a chancela de uma das maiores autoridades no instrumento. Durante o programa, Zanon demonstrou dúvidas referentes as reais nomenclaturas das peças de Kampela, as quais serão descritas e elucidadas na parte III.

Há ainda as teses dos pesquisadores Marlon Title (2013), Ruan de Souza (2013) e Camara (1999), as quais fazem referência a obra de Kampela, sem que esta seja o objeto central de suas pesquisas.

A presente pesquisa levou-me a procurar informações em diferentes frentes. Primeiro pelo ineditismo deste trabalho e segundo porque a bibliografia específica sobre a obra de Kampela ainda é incipiente. Procurei categorizar a literatura aqui apresentada a fim de atender aos objetivos supracitados.

#### 1.7.1 – O problema das definições

Um problema recorrente nas teses sobre a obra de Kampela é a quantidade de informações discrepantes, termos como TapTec ou ModMic têm, com certa frequência, definições contraditórias. Isto ocorre porque este é um termo novo e aquele recebe, para Kampela, um significado diferente do usual.

Ao analisar o significado atribuído ao termo TapTec pelas fontes analisadas é possível observar que em grande parte ele é ligeiramente diferente, porém, mostrando-se em alguns casos completamente antagônico.

Hornsby (2015, p.17) define a TapTec como "o sistema elaborado de *extended techniques* que ele [Kampela] desenvolveu para o violão e que mistura materiais de altura determinada com técnicas de percussão realizados ao longo de todo o corpo do violão."<sup>13</sup>

Cury (2006) aponta que a TapTec é uma forma de organização entre sons obtidos por ExtTec e técnicas tradicionais, "levando em consideração a ergonomia de cada instrumento" (p.23). Vale ressaltar que, ao indicar que Kampela leva em consideração a ergonomia de cada instrumento, Cury desvincula esta técnica do violão, ou seja, ao utilizar o violão, será considerada a ergonomia deste instrumento, enquanto que para outro instrumento será necessário considerar a ergonomia do outro.

Cury (2006) prossegue dando uma definição da TapTec:

A Tapping Technique consiste em uma meticulosa combinação de sons percussivos com notas melódicas, ou ao menos de altura determinada. Para isso, o efeito percussivo é aplicado com rigorosa independência de mão, de modo que enquanto uma mão execute um efeito, a outra possa dar continuidade ao discurso melódico/harmônico. (p.p. 87-88)

Murray (2013, p.24) define a TapTec como "...um conglomerado de maneiras de tocar inventadas por ele [Kampela]..." e parece concordar com Hornsby (2015, p. 23) ao afirmar que Kampela "criou uma técnica completamente nova para o violão, denominada *Tapping Technique* e a estendeu a diversos instrumentos acústicos".

Ruan de Souza (2013, p. 80), ao descrever a PSI afirma que o intérprete deverá "golpear com a mão esquerda a nota especificada sem prender [a] corda com a mão direita, uma técnica expandida chamada pelo autor por *tapping technique* (mas, também conhecida por *bi-tones*)".

Marlon Titre (2013), embora evite o termo TapTec, descreve procedimentos que se enquadram em algumas descrições referente a tal técnica, ele afirma que Kampela cria uma textura que combina sons das cordas sendo pinçadas, com tambora, pizzicato Bartók e percussões com ambas as mãos. Este autor cita, portanto, combinações entre ambas as mãos nas quais há articulação de sons das técnicas tradicionais com os das Extended Techniques,

---

<sup>13</sup> ... the elaborate system of extended techniques that he devised for the guitar that mixes pitched material with percussive techniques performed over the entire body of the guitar.

o que configura o TapKp<sup>14</sup>.

Kampela alterna ligados ascendentes com percussões realizadas pelas unhas e ataques de mão esquerda (...). Estes dois sons podem se conectar com velocidade elevada, pois o ligado é realizado com a mão esquerda, enquanto que as percussões são realizadas com a mão direita.<sup>15</sup> (p. 214)

E por fim:

Kampela frequentemente usa uma sequência de percussões com a mão direita sobre o tampo do violão e ligados ascendentes com a mão esquerda seguido por um pizzicato Bartók na mesma altura. Kampela cria assim, texturas que trançam notas tangidas, notas marteladas (ligado ascendente sem nota precedente), percussão com as mãos esquerda e direita e pizzicato Bartók, juntos em altas velocidades.<sup>16</sup> (p. 219)

A partir da contribuição destes autores podemos concluir que:

- I. Hornsby (2015) e Murray (2013) apontam que a TapTec é uma técnica violonística que pode ser usada para outros instrumentos;
- II. Para Cury (2006), TapTec é a combinação de sons percussivos com notas de altura determinada;
- III. Murray (2013) diz que TapTec é formada por várias maneiras de tocar;
- IV. Souza (2013) afirma que TapTec é uma técnica específica, também conhecida por *bitones*;
- V. Titre (2013) não utiliza o termo, mas cita procedimentos que se encaixam na definição de Cury (2006) e Murray (2013).

O fato do termo TapTec, conforme a acepção dada por Kampela, ser ainda incipiente e de ser usado também em outros contextos musicais (como será apresentado na parte II), justifica essas discordâncias. A TapTec não pode ser simultaneamente uma técnica específica para violão, como afirmam Hornsby (2015) e Murray (2013) e uma técnica que, embora tenha

---

<sup>14</sup> Parte II, capítulo III.

<sup>15</sup> Kampela alternates hammered sounds with nail percussion and left hand plucking (...). These two sounds can be connected at high speeds, as the hammering is performed with the left hand, while the percussive sounds are performed with the right hand.

<sup>16</sup> Kampela frequently uses a sequence of a right-hand guitar top percussion sound and a left-hand hammered sound followed by a Bartok pizzicato on the same pitch. Kampela creates textures that braid plucked notes, hammered notes, left- and right hand percussion, Bartok pizzicato together at high speeds.



tido a sua estreia no violão, foi planejada para servir para qualquer instrumento, como Cury (2006) afirma. Do mesmo modo, urge definir se ela é uma técnica específica, como diz Souza (2013) ou “um conglomerado de maneiras de tocar” conforme menciona Murray (2013, p.24).

O problema das definições referente aos termos utilizados para explicar a obra de Kampela ocorre também nas explicações dadas sobre ModMic. Junior (2013, p.113) afirma que “a percussão elaborada por Kampela é um procedimento denominado micrometric modulation (modulação micrométrica)” Enquanto para Ruan (2013, p.80) “Outras técnicas expandidas (...) são abordadas no decorrer da peça, notificando ainda, suas indicações de modulação micrométrica (↯ 5:4 ↯) e as mudanças de compassos...” e para Hornsby (2015, p. 103) “modulação micrométrica é um sistema de notação de ritmos complexos.”<sup>17</sup>

Novamente, verifica-se que não é possível que a ModMic seja simultaneamente uma percussão ou outra ExtTec e um sistema de notação. Mediante tantas colocações controversas entre os pesquisadores, os pronunciamentos de Kampela sobre a sua obra podem apontar para a precisa definição do termo, assinalando como ele o concebeu e indicando se a definição se mantém.

### 1.7.2 – Pronunciamentos de Arthur Kampela

Não existe uma separação entre Kampela e sua obra. (Ricardo Tacuchian<sup>18</sup>)

Além das fontes supracitadas, diversos pronunciamentos do compositor foram analisados para a presente pesquisa, a sua tese de doutorado, palestras, entrevistas, publicações em rede social e e-mails dirigidos a mim.

Tais pronunciamentos revelaram muitos aspectos que são importantes na produção de Kampela, como a ergonomia, a utilização de redes rizomáticas, o *insight*, a desconstrução, a gestalt, entre outros. A recorrência destes termos nas diversas falas do compositor influenciou a minha percepção da sua obra e passou a nortear a presente pesquisa.

É interessante notar que durante as palestras e entrevistas do compositor há, geralmente, diversas ideias entrelaçadas. O autor afirma que esta postura de sobrepor as suas

---

<sup>17</sup> Micro-metric modulation (M.M.M.) is Kampela’s system of notating complex Rhythms.

<sup>18</sup> Ver depoimento apêndice 3.2

ideias na fala é refletida na forma como ele compõe, pois, as falas do compositor, assim como as suas obras, não são lineares.

Eu já falei para vocês que faço parênteses dentro de parênteses, eu sou rizomático nessas coisas também, vocês já viram isso, mas... *That is the way it is*. Eu não vou ser linear. Não é que eu não quero, eu adoraria, mas é difícil (...) e é assim que eu componho, isso já é uma metáfora da maneira que eu componho. A maneira que eu falo, a maneira que eu sou, a minha impossibilidade de um discurso linear também é a maneira que eu componho. (Kampela, 2013b)

Embora o compositor tenha geralmente um discurso em que muitas ideias aparecem sobrepostas, não foi encontrada nenhuma contradição nos seus pronunciamentos, independente da distância temporal entre eles, do grau de formalidade que exigia o pronunciamento (analisei desde e-mails e comunicações pessoais a palestras e trabalhos acadêmicos) e do meio utilizado.

Em todos os pronunciamentos e fontes analisados, o assunto mais abordado pelo compositor foi a ModMic. Em sua tese de doutoramento, Kampela (1998) abordou a aplicação da ModMic em uma de suas peças (*Uma faca só lâmina* - quarteto de cordas), em seus artigos "A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take" e "Micro-Metric Rhythms and Noises: Emanations from the Stochastic Cloud" também tratou deste assunto.

## Capítulo 2 – Breve Léxico

Durante a análise das obras e dos pronunciamentos de Kampela pude observar que há palavras e expressões recorrentes que devem ser consideradas por quem deseja conhecer e compreender a sua produção. Muitos termos são utilizados pelo compositor de forma bastante peculiar. Por julgar relevante para o entendimento das peças e também do texto em questão, elaborei um léxico com os principais termos utilizados pelo autor.

O Léxico aqui exposto não se restringe as definições dicionarizadas dos termos apresentados, portanto, a fim de contextualizar cada verbete, foram também utilizados os pronunciamentos do próprio compositor.

## 2.1 – Click-tongue

O intérprete não é um meio para o instrumento que ele toca (...). O intérprete é o instrumento que ele toca. Essa consciência entre o intérprete e o instrumento para mim é fundamental. (Kampela, 2011a)

**Click-tongue** é literalmente fazer um golpe, ou um click, com a língua, produzindo sons sem que estes configurem uma melodia. Kampela usa esse recurso em muitas das suas peças, independente da formação. Para o compositor esse recurso está associado ao uso do corpo do instrumentista como fonte sonora e deve ser bem entrelaçado no tecido composicional, para evitar que ele se torne um "*gimmick*"<sup>19</sup>.

A extensão física das minhas peças, como eles projetam para além dos meros mecanismos instrumentais para envolver o *performer* como um todo - seu corpo como um doador de sons - é um aspecto fundamental da minha compreensão das ambiguidades entre o gesto e o som (...). Um grito, um *click-tongue*, um zumbido, a batida dos pés, podem ser inscritos na apresentação contrapontística dos materiais sonoros.<sup>20</sup> (Kampela, 2007a)

Outros compositores utilizaram, antes de Kampela, efeitos com a voz do intérprete, de modo semelhante ao utilizado por ele, como na peça *Nexus* (1983), para violão solo, do compositor franco-argentino, José Luis Campana (1949).

As peças para violão solo, PSIII, PSIV e Happy Days utilizam click-tongues. Não há indicação de que o compositor utilize o Alfabeto Fonético Internacional, com o qual, segundo Rocha (2012), pode-se representar os sons articulados pelo aparelho fonador humano, estipulando, por meio de símbolos, uma pronúncia universal.

---

<sup>19</sup> Vide explicação do verbete 2.8 deste capítulo

<sup>20</sup> the physical extension of my pieces, as they project beyond the mere instrumental mechanics to involve the performer as a whole - his/her body as a donator of sounds - is a fundamental aspect of my understanding of the ambiguities between gesture and sound. (...) A scream, a click-tongue, a hum, the tapping of the feet, etc., can be enlisted in the contrapuntal presentation of the sonic materials.

## 2.2 – Complexidade

Eu acho que é superimportante se falar da ideia de **complexidade**. O que complexidade implica? Qual a diferença entre complexidade e *Know-how* ou *Craft*<sup>21</sup>, complexidade e profundidade? (Kampela, 2011a)

Conforme verbete registrado no dicionário Houaiss (2001) “complexidade” é definida como conjunto tomado como um todo, mais ou menos coerente, cujos componentes funcionam entre si em numerosas relações de interdependência ou de subordinação, de apreensão muitas vezes difícil pelo intelecto e que geralmente apresentam diversos aspectos”.

Kozu (2003) afirma que abordar o problema da complexidade em música não é uma tarefa muito fácil. Tal dificuldade ocorre porque embora vários compositores (de épocas diferentes) tenham elementos que tornem suas músicas complexas, o conceito de complexidade em música está associado à obra de alguns compositores do séc. XX como: Brian Ferneyhough (1943), Chris Dench (1953), Michael Finnissy (1946), Morton Feldman (1926 - 1987) e Elliott Carter (1908-2012).

Para distinguir a complexidade Kozu (2003, p.p. 9-10) expõe três meios possíveis:

- Caracterizar a complexidade pela riqueza interna das conexões sonoras ou pelos vários níveis de relações entre os eventos;
- Definir a complexidade musical não somente pelas relações de estrutura e organização dos materiais que constituem uma obra, mas também por todos os fenômenos externos que influenciam de modo intrínseco a obra, como os fenômenos físicos, sociais e psicológicos;
- Medir a complexidade de um determinado evento sonoro através de experiências e testes empíricos ou partindo de modelos algorítmicos.

Apesar de tais possibilidades de abordagem, muitos dos autores que abordam complexidade na música - como Bortz (2003); Caesar (1992); Cherry (2009); Kampela (1998); Pereira & Traldi (2011); Pimenta (2010); Pires (2012); Souza (2013) e Vargas (2012b) - o fazem sem definir exatamente o que é complexo, parecendo partir do pressuposto de que os seus leitores compreenderão o limite entre uma música complexa e uma “não complexa”. No

---

<sup>21</sup> Craft é, conforme o Cambridge Advanced Learner’s Dictionary (2003) um ofício que requer habilidades específicas, sobretudo manuais.

entanto, a grande dificuldade na definição do termo é que complexidade - mesmo na definição dicionarizada - é compreendido em oposição a simples, sendo por isso um termo relativo. Kampela enfatiza esse fato ao afirmar que um som isolado é necessariamente um som complexo e que não existe nada que não seja complexo (Kampela, 2011a).

Mesmo considerando o fato de que “toda música pode ser interpretada de alguma forma como um fenômeno complexo” (Kozu, 2003, p. 9) e que “é exatamente do ponto de vista rítmico que as coisas parecem mais complexas” (Boulez, 2006, p. 217), é importante ressaltar que embora a complexidade se revele sobretudo no ritmo, ela se manifesta também nas escolhas tímbricas, na estrutura das obras e na combinação de técnicas instrumentais.

### 2.3 – Construção rizomática

Existe uma - o que eu chamo - uma **rede rizomática**, e essa é uma maneira que eu componho muito, que eu penso muito em composição, (...) sempre uma rede metafórica... arbitrária... (Kampela, 2013c)

**Rizoma** é um termo original da botânica e remete a estrutura de algumas plantas cujos brotos podem ramificar-se em qualquer ponto, funcionando tanto como raiz, ou ramo, ou talo, independentemente de sua localização na planta. Este termo foi utilizado por Deleuze e Guattari (1995) como um sistema epistemológico. Para estes autores um rizoma é tudo aquilo que não tem nem início nem conclusão, mas que se encontra sempre no meio e que pode ser conectado a qualquer outro rizoma. Sendo assim, um rizoma pode fazer referência a cadeias semióticas de qualquer natureza, conectando “cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas.” (p.15)

Para Kampela (2013c) a utilização do processo de cadeias rizomáticas dá-se partindo de um material qualquer que aponte para “situações, fronteiras, estados e comportamentos”. Este material, segundo o compositor, pode ser um som de altura determinada ou um ruído, com todas as características que estão inerentes a cada um deles e que geram algum arquétipo. Segundo Jung (1964) o arquétipo tende a formar, a partir de algum motivo, representações que podem ter inúmeras variações de detalhes, sem contudo perderem a sua configuração original.

Kampela (2013a), ao explicar a importância das cadeias rizomáticas para a sua escrita,

afirma que ao desenvolver aspectos estruturais utiliza, além das técnicas próprias de composição, produções sonoras diversas (como ExtTec e Click-tongue) gerando uma cadeia rizomática que engloba os sons implícitos àquele instrumento.

Kampela (2013c) propôs um exemplo - em um ciclo alternante entre objeto e interpretante - a relevância de utilizar os arquétipos. Ele realizou uma onomatopoeia do som do mar enquanto insistiu no fato de que, embora o mar não estivesse ali presente, aquele som remetia à espuma do mar, a espuma, por sua vez, remetia a efervescência e a uma metáfora de limpeza.

Kampela insistiu, a partir deste exemplo, no fato de que os arquétipos são correntes na apreciação musical.

Ah! Esse som é aveludado. - Como? Não existe som aveludado. Porque são arquétipos que você incorporou, é uma rede rizomática de arquétipos. (...) vocês nunca vão associar o som de um pássaro a uma coisa morna, lenta como um pântano. (...). Essas impressões, que são percepções, nós a criamos como uma espécie de concatenação entre as coisas. (...) Muitas vezes eu trabalho com uma espécie de história. (Kampela, 2013c)

Essa “espécie de história” encontra-se exemplificada na Parte III da presente pesquisa em diversas peças, como na PSI, onde Kampela trabalha com um “diálogo” entre o som e o ruído, ou na peça *Layers for a transparent orgasm* (trompa solo), na qual o compositor teve a intenção de representar a fase anterior ao esfriamento da superfície terrestre e para isso iniciou a peça com um efeito obtido através da interrupção da coluna de ar dentro do instrumento, gerando um som que, segundo Kampela (2013) está metaforicamente próximo a coisas lentas.

Esse processo de cadeias rizomáticas é segundo Kampela (2013) utilizado no “sentido programático, ou pré-composicional”. O compositor afirmou que, no seu processo composicional, essas construções rizomáticas, embora fundamentais, são construções preliminares que têm somente relação indireta com o objeto com o qual ele irá trabalhar.

## 2.4 – Desconstrução

É que as coisas são dadas a mim, e eu gosto de recebê-las, mas às vezes, essas coisas não estão completas. (...) e depois de um tempo eu estou na rua pensando nisso, e é impossível... Esse é meu modo de ser! (Kampela, 2005a)

**Desconstrução** remete ao menos a dois conceitos, primeiro, ao movimento intelectual desconstrucionista concebido pelo filósofo Jacques Derrida (1930-2004) no decênio de 1960 e, segundo, ao ato de “desfazer para reconstruir (o que está construído, estruturado), frequentemente fugindo a alguns princípios estabelecidos pela tradição” (Houaiss, 2001)

Se considerarmos, como Vasconcelos (2013), que a desconstrução (conforme idealizada por Derrida) visa inverter a hierarquia dos conceitos, o emprego deste termo pelo compositor é, nos pronunciamentos analisados, por demais prático e, talvez por isso, mais próximo ao segundo significado, desconstruir para construir algo novo. No entanto, há também em seus pronunciamentos uma inversão de conceitos, seus estudos, por exemplo, não são, para ele, estudos de técnicas instrumentais, mas do próprio instrumentista (Kampela, 2014a), colocando-o também como fonte sonora (com os click-tongues), expandindo a sua gestualidade (com o TapKp) e transferindo a técnica instrumental para outros instrumentos (*alla chitarra*).

Como uma variante do termo “desconstrução” e assumindo o mesmo significado, há uma expressão recorrente na fala de Kampela (2005a, 2013b, 2013c), “em xeque”. O compositor procura colocar “em xeque” o instrumento, o músico, o local da apresentação e sua própria posição de compositor. Isto se dá tanto pela sua personalidade quanto pela sua visão artística. Kampela (2007, para. 4) ainda afirma: “eu vejo o compositor mais como um desconstrutor de formas do que qualquer outra coisa”.<sup>22</sup>

Kampela declara (Kampela & Lindberg, 2009) não dar nenhum instrumento por garantido, ao contrário, ele quer desconstruir os instrumentos. Ele afirma que, ao mesmo tempo em que busca o virtuosismo, pesquisa as outras possibilidades sônicas contidas no instrumento e por isso busca nos gestos performáticos colocar “em xeque” o instrumento.

O que é o violão? O violão é essa limitação de cordas que vai daqui até aqui. Então

---

<sup>22</sup> | see the composer more as a de-constructor of forms than anything else.

essa estrutura é feita de certa maneira para que essas cordas tenham um certo *pitch*. (...). Então, eu percebi que para mostrar que eu estava lidando com um instrumento em construção, com um instrumento maleável, com um instrumento que poderia ser tirado fora do seu momento particular construtivo e morfológico eu deveria criar um distúrbio nele. E essa colher me ofereceu esse distúrbio, porque na verdade colocando a colher aqui [no cavalete], o que eu faço é criar uma ponte artificial, que não existe, como aqueles *levers* da guitarra elétrica. (Kampela, 2013c)

Assim, preparação instrumental também tem uma função de desconstrução do instrumento, de transpor a limitação do instrumento. Esta intenção de desconstrução em Kampela gerou, como será apresentado na Parte III, o conceito de super-instrumento, onde o compositor se utiliza da formação instrumental ou da eletrônica para criar a ilusão de um instrumento onde os limites estão expandidos.

## 2.5 – Ergonomia

Eu tenho que saber como o instrumento funciona ergonomicamente, motoricamente. (Kampela, 2011a)

**Ergonomia** é a ciência que estuda a relação entre o homem e a máquina, visando a uma eficiência ideal (Houaiss, 2001).

Provavelmente, motivado pela dificuldade técnica de suas peças (agravada pelo desenvolvimento de novas técnicas instrumentais) este assunto receba tanta atenção do compositor. Kampela (2011b) afirma que as peças que ele considera mais interessantes são aquelas mais orientadas ergonomicamente.

Para Costa (2007) ergonomia aplicada às práticas musicais considera o músico em ação, com suas características, seus limites, suas representações sobre seu trabalho e o seu contexto, articulando as dimensões do trabalho para uma melhor compreensão dos riscos ocupacionais e recomendações para minimizá-los. A abordagem de Kampela é peculiar, e seu interesse em ergonomia – como será apresentado no subcapítulo 3.2 da Parte II – engloba a relação entre o músico e seu instrumento, com especial foco no processo mecânico envolvido na atividade performática.



## 2.6 – Espaço homogêneo x Espaço heterogêneo

Se você toca uma nota dó para ir para uma nota ré você está num espaço que eu chamo de espaço homogêneo, você vai de um ponto ao outro, então já é uma técnica que você controla. (Kampela, 2005a)

Kampela faz uma diferenciação entre espaço homogêneo e heterogêneo. **Espaço homogêneo** acontece quando se executa um trecho musical exclusivamente com notas de altura determinada, ou exclusivamente com ExtTec sem altura determinada, como sons percussivos. Em oposição a este termo, **espaço heterogêneo**<sup>23</sup> é utilizado para designar a alternância entre sons oriundos das técnicas tradicionais com os obtidos através das *Extended Techniques*.

## 2.7 – Gestalt

Todos os materiais que são apresentados pontilisticamente, uma nota, um ruído percussivo, que se acumulam de uma certa maneira formando uma frase, eles viram uma gestalt. (Kampela, 2005a)

**Gestalt**, conforme apresentado no dicionário Houaiss (2001) é a “teoria que considera os fenômenos psicológicos como totalidades organizadas, indivisíveis, articuladas, isto é, como configurações”, em contrapartida no Dicionário Técnico de Psicologia (Cabral & Nick, 2006) o termo é associado à psicologia, distinguindo a escola na qual o comportamento e a experiência, estudados como todo, constituem o objeto da análise.

Embora este assunto tenha sido pouco mencionado pelas pesquisas que tratam da obra de Kampela, o compositor o aborda com certa regularidade (Kampela, 2002a, 2005a, 2013c), para descrever trechos musicais que favorecem a percepção sonora do evento como conjunto sobre a percepção das alturas isoladamente.

O que eu quero mostrar é que a cumulação dessas notas, quando as notas perdem a individualidade e começam a se tornar uma nuvem, elas se tornam um efeito, nesse sentido auditivo. Você não está mais ouvindo “ta-ti-ti”, você não está mais ouvindo uma relação intervalar. Quando você para de ouvir uma relação intervalar, pela impossibilidade, pela entropia que existe nos materiais apresentados, você cria um

---

<sup>23</sup> Ver verbete 12 - Sons heterogêneos.

efeito, porque você só pode ouvir “gestaltianamente”. Nesse sentido [é] que eu uso o efeito, a minha obra é assim, ela vai trabalhando com a compressão de materiais, até que os materiais perdem o sentido. (Kampela, 2005a)

A figura 2 é o primeiro efeito da peça PSI. Neste efeito, uma sequência de harpejos – em que predominam intervalos de segunda - executados “o mais rápido possível” funcionam como *clusters* harpejados. Além disso, as alterações entre os grupos (que só é abrupta entre o primeiro e segundo) favorecem a percepção “gestaltiana” do efeito.

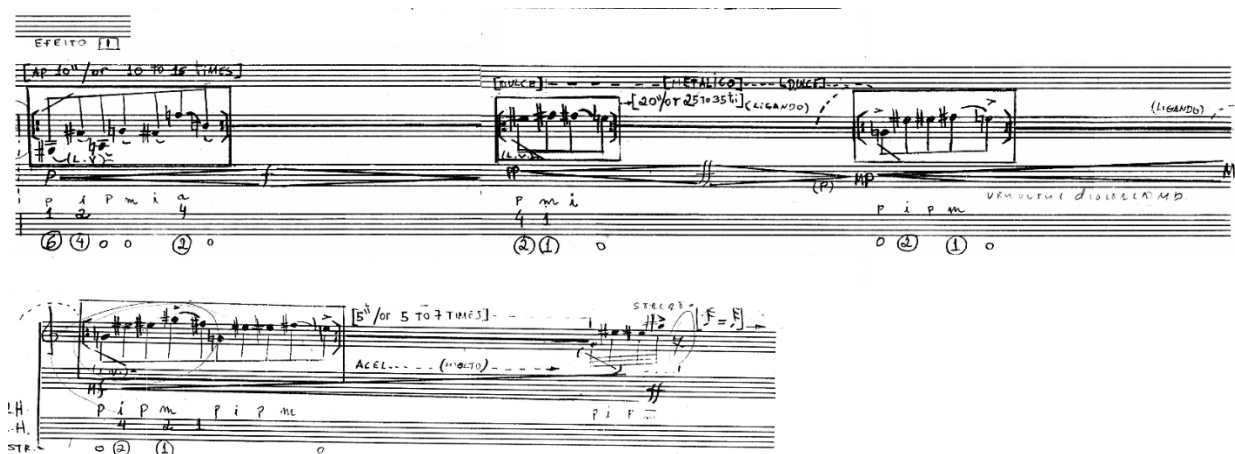


Figura 2 – Efeito n. 1 do manuscrito da peça Percussion Study I

Além da peça PSI, Kampela também utiliza esta intenção “gestaltiana” em outras obras, como por exemplo: *Layers for a transparent orgasm* e *Naked Singularity*.

## 2.8 – Gimmick

As pessoas podem até entender isso, e tentar trabalhar, e tentar imitar, mas cuidado com uma coisa, você pode cair no que eu chamo de *gimmick*, você pode cair na coisa besta... (Kampela, 2005a)

**Gimmick**, que pode ser traduzido como um artifício, um truque, ("Cambridge advanced learner's dictionary," 2003) é utilizado por Kampela (2006, 2007, 2013c) como algo que deve ser evitado a todo custo. O Compositor utiliza tal termo sobretudo para descrever procedimentos que utilizam técnicas heterogêneas<sup>24</sup>

(...) quando você explora uma técnica num instrumento, você tem que ficar atento

<sup>24</sup> Ver verbete 2.12 deste Breve Léxico.

para as consequências estruturais que essa técnica pode lhe dar. Você pode ter os resultados que você quiser, e é livre, e ninguém tem que fazer do jeito que eu faço, mas é preciso pensar que há uma diferença (...). Se você ficar repetindo-se, você vai acabar entrando... [enquanto toca um modelo com altura determinada e percussão sobre o tampo do violão repetidamente]. Na terceira vez que você faz isso o pessoal da plateia vai dizer: “- Tudo bem, já ouvi. Qual é o próximo?” (Kampela, 2005a)

Kampela tem consciência de que a combinação entre técnicas distintas que ele utiliza serve a um objetivo estético que pode ser totalmente descaracterizado caso esta combinação seja aplicada sem a devida estruturação. Tal estruturação envolve sobretudo a ergonomia (com as possibilidades motoras de cada uma das mãos separadamente) e o ritmo (potencializando o aparecimento dos sons de diferentes técnicas).

## 2.9 – Holografia

Este efeito holográfico é uma das coisas que é bem interessante nessa peça originalíssima. [*Happy Days II*] (Murray, 2016)<sup>25</sup>

**Holografia** é, segundo o dicionário Houaiss (2001), um método de gravação de imagens óticas tridimensionais. Embora o termo esteja relacionado diretamente com o campo visual, Kampela o utiliza para descrever muitas das suas obras.

Holografia está relacionada, para Kampela, com a expansão dos gestos.

(...) quando eu vou mudando de perspectiva [ao retirar o violão da posição habitual], eu vou criando essa holografia do sujeito que se toca, do violonista, e eu revalorizo a temática de que você é um violonista e você (...) está se perguntando quem é você acima de tudo. (Kampela, 2014a)

Mas, também está relacionada com o timbre. Murray (2016) aponta como holografia a combinação de sons acústicos e eletrônicos na peça *Happy Days II*, pois tal combinação ocorre, segundo ele, sem que se perceba a real origem de cada som.

Kampela aplica o termo a outras peças, como *Not I* (Kampela, 2015e) e *Uma faca só lâmina* (Kampela, 2011b).

---

<sup>25</sup> Extraído do vídeo promocional do CD *Universo em expansão* <https://www.youtube.com/watch?v=hgzgoffpnlXA>

## 2.10 – Insight

Insight tem a ver por exemplo, quando Cage coloca o sujeito para tocar 4'33" e escreve *tacet* ali. O que acontece é uma inversão profunda da música, você começa a ouvir o que você geralmente gostaria de evitar ouvir, as pessoas tossindo na plateia, os silêncios, pigarros, essas coisas assim (...) (Kampela, 2014a)

**Insight** é, conforme Kampela (2011b) "uma superimposição que não foi tentada antes", ele também a define com "essa ideia de você re-acordar, não só a situação perceptiva, mas você acordar você mesmo em relação ao limite do material que você está trabalhando". (Kampela, 2013b) Estas definições, dadas por Kampela, se assemelham com a definição dicionarizada quando refere *insight* como "clareza súbita na mente, no intelecto de um indivíduo; iluminação, estalo, luz (...) nova reação que aparece subitamente, não baseada em experiências anteriores, segundo as teorias da gestalt" (Houaiss, 2001)

No entanto, somente as definições – mesmo a do compositor – não seriam suficientes para compreender a importância que o compositor dá a esse tema. Para ele, a noção de *insight* é fundamental. Muitas de suas obras e procedimentos são originados por algum tipo de *insight*.

O *insight* vem de antes, o *insight* pergunta: "- O que é um clarinete? - O que é um violão? - Para que que eu vou fazer isso? - O quê? " - A ideia primordial é muito mais profunda, do que simplesmente a realização dessa ideia passando por etapas imaginativas. Então, quando você tem um *insight*... por exemplo, o que são os *Percussion Studies* para violão? *Percussion Studies* para violão, te digo agora, como professor PHD da Columbia é um *insight* completo, absoluto. Absoluto, eu sei disso! (Kampela, 2006, n.p.)

A análise da obra para violão de Kampela – realizada na presente pesquisa - corrobora esta afirmação de Kampela, a série *Percussion Studies* (PS) se utiliza de vários *insights*, tais como: (i) o diálogo entre sons de altura determinada e ruído; (ii) o desenvolvimento do *alla chitarra* e (iii) o desenvolvimento do TapKp.

Como será apresentado de forma mais detalhada no capítulo 3 da Parte II, que abordará o TapKp, o compositor afirmou que o conceito de *insight*, em sua obra, está ligado a fisicalidade. "- *Insight* é exatamente essa coisa de propôr a trabalhar com sistemas que são, algumas vezes, inicialmente detrimenais à própria morfologia do ato de tocar, do ato físico"

(Kampela, 2013c)

Para Kampela o *insight* encontra-se ativo, como um motivo gerador das suas inspirações. O compositor chama de *insight* o início da peça *Motets* (duo de violão) (Kampela, 2013c), o final da PSII (Kampela, 2013c), assim como o PSIV (Kampela, 2007a) ou o PSV (Kampela *apud* Titre, 2013)<sup>26</sup>. Além da definição dada pelo compositor podemos perceber que para ele existe uma necessidade de algum motivo gerador, ao qual ele chama *insight*.

## 2.11 – Ratio

Uma vez que eu estava trabalhando com ratios que se contraem muito mais rapidamente, foi uma questão de *speed*... Eu queria saber como eu passo de um ratio, uma contração sob o ratio, para outro ritmo que não se parece com o anterior. (Kampela, 2005a)

**Ratio** é uma palavra de origem latina muito utilizada em inglês na notação de ritmos dos sécs. XX e XXI. O termo é definido pelo *Cambridge advanced learner's dictionary* (2003) como a relação proporcional entre dois grupos ou quantidades<sup>27</sup>.

Kampela (2006, 2013c, 2014b) utiliza, mesmo quando fala em português, o termo em inglês - incluindo as variantes "*sub-ratio*" e "*ratios*" - para indicar as proporções e subdivisões rítmicas. A única diferença da utilização deste termo entre as suas comunicações em inglês e em português é que, nesta última, a pronúncia é "abrasileirada". Por isso, na presente pesquisa manterei, conforme a utilização do compositor, o termo em preferência a proporção ou subdivisão.

Ratio é um termo corrente na escrita rítmica contemporânea usado para descrever as proporções das quiáleras aninhadas (conf. Parte II, subcapítulo 4.2). Quando há sobreposições de quiáleras usa-se ratio e sub-ratio para distinguir as quiáleras.

---

<sup>26</sup> Em entrevista concedida pelo compositor.

<sup>27</sup> The relationship between two groups or amounts that expresses how much bigger one is than the other.

## 2.12 – Sons Heterogêneos

Materiais heterogêneos, como notas, voz, luz e linguagem estão reunidos no "liquidificador" temporal/composicional<sup>28</sup> (Kampela, 2002b, p. 19)

**Sons heterogêneos** e suas variantes, como técnicas ou materiais heterogêneos, é um termo utilizado por Kampela para descrever a coexistência de sons obtidos por técnicas tradicionais e ExtTec. Grande parte da produção do compositor utiliza tal combinação de sons heterogêneos, e por isso, ao escrever para violão, o compositor geralmente opta por escrever em duas claves (vide figura 3).

The musical score for measure 122 of *Percussion Study I* is presented on two staves. The top staff, in treble clef, contains a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *sfz mp*, *mf*, *f*, *sfz mf*, *f*, *sfz f*, and *ff*. The bottom staff, in bass clef, features a rhythmic pattern of notes and rests, marked with dynamics *f*, *sfz mf*, *f*, *sfz f*, and *ff*. Below the staves, rhythmic patterns and fingerings are indicated by numbers and letters: *m* 4 ①, *i* 1, *p* ②, *m* ①, *m̄* 1 4 ⑥, *m* ②, *i* ③, *p* ④, *m̄* ⑤, *p* ⑥, *m̄* ①.

Figura 3 – Compasso 122 da *Percussion Study I* (modelo de sons heterogêneos)

A utilização de sons heterogêneos apresenta uma dificuldade para o compositor, pois, "se você tocar uma nota ré e tocar um efeito percussivo, geralmente, o que se pensa é que tem um ruído nessa comunicação" (Kampela, 2005a). Tal dificuldade o levou, conforme narrado pelo próprio compositor, a utilizar uma estrutura complexa de ritmo.

Levando em consideração a dificuldade em criar pontes cognitivas regulares entre ruídos e sons de altura determinada, a melhor maneira de correlacionar esses resultados sônicos heterogêneos é filtrá-los através de uma grade rítmica complexa na esperança de que eles encontrem algum tipo de encerramento perceptual<sup>29</sup>. (Kampela,

<sup>28</sup> Heterogeneous materials like notes, voice, light and language are brought together in the temporal/compositional "blender"

<sup>29</sup> Taking into consideration the difficulty in creating smooth cognitive bridges between noises and pitches, the best way to correlate such heterogeneous sonic outcomes is to filter them through a

2002b, p.7)

Kampela desenvolveu através da utilização de sons heterogêneos uma técnica, a qual denominei neste trabalho de pesquisa por *Tapping alla Kampela* (TapKp), e que será abordada no capítulo 3 da Parte II.

### 2.13 – Super-instrumento

A idéia de combinar e mesclar os materiais transpassou o processo composicional. Eu estava tentando "apagar" o ponto privilegiado do solista criando um tipo de super-instrumento<sup>30</sup>. (Kampela, 2015a)

**Super-instrumento** é um neologismo criado por Kampela para designar um tratamento instrumental, onde o compositor se utiliza da formação instrumental ou da eletrônica para criar a ilusão de um instrumento onde os limites estão expandidos. Tal situação se revela no tratamento que o compositor dá aos instrumentos, distorcendo os seus timbres até o ponto em que o ouvinte não os identifique isoladamente.

Este processo está, muitas vezes, associado às peças vinculadas ao conceito de desconstrução e de holografia, como será apresentado na Parte III com a análise das peças: *Uma faca só lâmina* (quarteto de cordas); *Textórias* (eletroacústica) e *Happy Days* (flauta e eletrônica).

---

complex rhythmic grid in the hope that they will find some type of perceptual closure.

<sup>30</sup> The idea of blending and mixing the materials was a pervading one during the compositional process. I was trying to "erase" the advantaged point of the soloist creating a type of super-instrument.

## **PARTE II**

### **PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS**

Capítulo 1 – Extended Technniqueus

Capítulo 2 – Tapping Technique

Capítulo 3 – Tapping alla Kampela

Capítulo 4 – Ritmo

Capítulo 5 – Alla Chitarra

Capítulo 6 – Escrita Musical





Existe um equívoco em pensar que o trabalho composicional, a ideia de você trabalhar com sistemas, é uma amputação da ideia da espontaneidade. (Kampela, 2014a)

A composição de uma peça musical exige certamente diversas técnicas composicionais. Kampela (2006) aponta a importância que tem, para a sua obra, a utilização de três técnicas, Extended Technique (ExtTec); Tapping Technique (TapTec) e Modulação Micrométrica (ModMic). Tais técnicas figuram principalmente na segunda fase da sua vertente nova música contemporânea, embora, ele já utilizasse ExtTec<sup>31</sup>, em peças muito antigas da vertente música popular.

As ExtTec podem ser classificadas como técnicas instrumentais, visto que estão diretamente relacionadas à técnica de cada instrumento, já a ModMic e TapTec estão relacionadas a técnica composicional, porque estão diretamente ligadas à organização estrutural da peça, sendo assim independente da formação instrumental. Tais técnicas serão abordadas separadamente neste capítulo. Conhecer-las pode ser de grande utilidade tanto para uma precisa execução quanto para uma interpretação informada da obra de Kampela, visto que estas técnicas não somente se inter-relacionam, mas também atuam como técnicas capitais que congregam em seu entorno o gesto, a ergonomia, o *insight* e a organização rizomática.

O quarteto de cordas [*Uma Faca Só Lâmina*] (...) representa os seguintes aspectos de meus interesses composicionais: *extended techniques* (timbres), modulação micrométrica (tempo/ritmo/forma), *motoric patterns* (considerações ergonômicas) e microtonalidade (harmônica/espectro de altura).<sup>32</sup> (Kampela, 2002, p. 167)

Esta parte da pesquisa está dividida estruturalmente entre estas três técnicas supracitadas. Ao abordar as ExtTec apresento sua aplicação no repertório de Kampela. No capítulo sobre a TapTec inicio apresentando outras aplicações do termo, para somente depois expor a definição que o compositor aplica a este conceito e a sua utilização em sua obra. As demais aplicações de TapTec são tão distintas da utilizada por Kampela que fundamentam a criação de um termo próprio, *Tapping alla Kampela* (TapKp). O TapKp é analisado a luz da utilização

---

<sup>31</sup> Como será apresentado no capítulo I da Parte III.

<sup>32</sup> The string quartet (...) represents the following aspects of my compositional interests: *extended techniques* (timbres), *micro-metric modulation* (tempo/rhythm/form), *motoric patterns* (ergonomic considerations), and *micro tonality* (harmonic/ pitch spectrum).

de técnicas heterogêneas e da ergonomia. A ModMic está inserida em um capítulo sobre o ritmo, no qual inicio apresentando alguns modelos rítmicos do séc. XX, no intuito de contextualizar a escrita rítmica de Kampela, para em seguida subdividir a técnica rítmica deste compositor em três grupos: Compassos não integrais; Quiálteras aninhadas e Modulação Micro-métrica. Finalizo o capítulo apresentando os métodos de Weisberg, que foram desenvolvidos para a compreensão de ritmos complexos, e as implicações matemáticas do ritmo escrito por Kampela.

## Capítulo 1 – Extended Techniques

Quanto às *extended techniques*: elas têm que ter SEMPRE uma razão funcional para estar numa composição. (Kampela 2012 *apud* Murray 2013 p.29)

ExtTec é um termo de difícil conceitualização. Luk Vaes (2009) afirma que as Extended Techniques sofreram uma consistente falta de compreensão e que o termo é vago em significado, pois muitas das técnicas demonstradas não são novas, nem modernas ou incomuns. Rael Toffolo (2010) apresenta as seguintes definições para o termo, embora reconheça outras possibilidade: “paleta alargada de técnicas instrumentais, execução não usual ou execução não ortodoxa do instrumento”. Sílvio Ferraz (2007) apresenta outra definição levemente variada: “... uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais, criando a partir destas sonoridades incomuns escalas de valores dinâmicos, texturais, espectrais parametrizados como elementos composicional (*sic*)” (p.3). Para Amy Cherry (2009, p. 16), “*extended techniques* é definido como formas de tocar um instrumento tradicional que produzem sons novos e muitas vezes inesperados<sup>33</sup>.” E Douglas Hill (1996), ao escrever sobre ExtTec para trompa, afirma que ExtTec é um vocabulário adicional para seu instrumento, para ser usado quando uma ideia não pode ser expressada de outra maneira. Por fim, ao introduzir uma edição da revista “Música Hodie” dedicada às ExtTec, Sonia Ray (2011) afirma que alguns dos conceitos indicados para este termo são realmente conflitantes entre si. Tal conflito, segundo esta mesma autora, ocorre porque é possível abordar as ExtTec de duas formas: como inovações

---

<sup>33</sup> Extended techniques are defined as ways of playing a traditional instrument that produce new and often unexpected sounds.

técnicas ou como evolução das técnicas tradicionais.

Dentre as várias definições, as que limitam as ExtTec como técnicas não usuais parecem insuficientes, pois como indicam Toffolo (2010) e Enrico Carinci (2012), existe certa volatilidade técnica na prática musical, de modo que o usual na formação técnica pode variar no decorrer dos anos, segundo diferentes fatores, tais como: melhoria na construção dos instrumentos, pesquisa ou ensino das técnicas e a produção dos compositores.

Outra dificuldade com as ExtTec é a tradução do termo para a língua portuguesa, pois há duas formas correntes: “técnica estendida”, representada aqui por Silvio Ferraz (2007), Enrico Carinci (2012) e Sonia Ray (2011) e o termo “técnica expandida” utilizado por Ruan de Souza (2013), Copetti & Tokeshi (2005). Entretanto, como afirma Sonia Ray (2011), a opção por um dos dois termos geralmente não aponta para uma diferença de significado, embora o verbo expandir remeta mais a uma ideia de expansão da técnica tradicional do que de uma inovação.

Kampela também possui a sua definição para tal termo. Para ele, as ExtTec devem ser entendidas “como a manipulação de materiais sonoros por instrumentos acústicos resultando em múltiplos perfis de timbre<sup>34</sup>” (Kampela, 2002b, p.7). Esta definição deve ser compreendida considerando que Kampela busca novas possibilidades sonoras nos instrumentos musicais ampliando-lhes exponencialmente a capacidade de produção tímbrica. O compositor afirma que, independente da estética utilizada, o instrumento deve ser explorado de duas formas distintas; não somente considerando o que a tradição do instrumento oferece (repertório e técnicas tradicionais), mas também analisando o que ele chama de “morfologia do instrumento”, sua construção e as possibilidades de produção sonora intrínsecas a ela. (Kampela, 2005a)

Na presente pesquisa o termo será sempre utilizado em inglês e refere-se a todas as técnicas que não foram abordadas pelos métodos tradicionais de violão e que só foram utilizadas de forma sistemática a partir do séc. XX. Nas obras de Kampela para este instrumento, o termo remete a todos os tipos de percussões no tampo, raspagem de unha na corda, ligados sem nota precedente entre outros, ou seja, uma forma de executar o violão que foge aos

---

<sup>34</sup> as the manipulation of sonic materials by acoustic instruments that present multifarious timbral profile

padrões estabelecidos no período clássico-romântico.

### 1.1 – Extended Techniques no repertório para violão de Kampela

Todo o meu trabalho com música com *Extended Techniques* derivou do meu trabalho diretamente com o violão. (Kampela, 2005a)

Diversos compositores escreveram, antes de Kampela, obras para violão incluindo as ExtTec. O próprio compositor assume este fato (Kampela, 2005a), ao afirmar, que todos os efeitos que ele utilizou nos *Percussion Studies*, como, por exemplo, percutir a madeira, já haviam sido inventados há muitos anos.

Segue abaixo algumas obras que foram compostas antes da PSI (1990) e que utilizaram largamente as ExtTec:

Tabela 4 – Obras com *Extended Techniques*

ANO	PEÇA	COMPOSITOR
1971	La Espiral Eterna	Leo Brouwer (1939)
1973	Central Guitar	Egberto Gismonti (1947)
1974	Ritmata	Edino Krieger (1928)
1976	Royal Winter Music	Hans Werner Henze (1926 – 2012)
1987/88	Sequenza XI	Luciano Berio (1925 - 2003)

As ExtTec são utilizadas em vários instrumentos, porém sua utilização ao piano é largamente documentada, inclusive com uma nomenclatura própria<sup>35</sup>, enquanto que, quanto a sua utilização para violão, o material a consultar ainda se mostra um tanto quanto escasso no que tange aos assuntos ExtTec e complexidade rítmica.

Embora já fossem utilizadas por outros compositores antes das primeiras obras de Kampela, e de continuarem a ser utilizadas posteriormente (inclusive em outros ambientes estéticos), as ExtTec são centrais na produção de Kampela, tanto pela importância que o

<sup>35</sup> Vaes afirma que o termo "extended piano" é amplamente divulgado em qualquer ambiente musical anglo-saxão onde há prática da música de piano da segunda metade do século XX (Vaes, 2009)

compositor as atribui<sup>36</sup>, quanto pela frequência com que ele as utiliza.

Nas peças para violão da segunda fase de Kampela, as ExtTec têm algumas particularidades<sup>37</sup>, elas estão indissociáveis a uma organização gestual prévia entre as duas mãos e são dispostas de modo que não interrompam o fluxo melódico/harmônico da peça.

Para conseguir manter simultaneamente o fluxo melódico/harmônico e uma estrutura ergonomicamente realizável, Kampela desenvolveu a TapTec, uma técnica composicional que mescla as várias ExtTec com as diversas técnicas tradicionais. É certamente esta conexão entre técnicas heterogêneas que motiva Silva Jr. (2013) a apontar que em Kampela há uma tentativa de transcendência das possibilidades sonoras do instrumento. Pois, embora muitas das ExtTec utilizadas por Kampela tenham sido utilizadas anteriormente no repertório de outros compositores, é peculiar a maneira com que ele as combina com as técnicas tradicionais.

Uma possível abordagem da aplicação das ExtTec na obra de Kampela que isole cada uma das produções sonoras sem integrá-las com as demais e sem contextualizá-las com o gesto e a ergonomia, provavelmente encontram inovações particulares e produções sonoras nunca antes utilizadas ao violão, pois Pedrassoli<sup>38</sup> narra que ele e Kampela inventaram diversas ExtTec para o repertório popular do compositor. É provável, porém, que uma abordagem desta natureza desconsidere o que há de mais particular na utilização que Kampela faz das ExtTec, que é precisamente a integração com as técnicas tradicionais, o gesto e a ergonomia, como será apresentado no capítulo seguinte, que trata sobre o TapKp.

O intérprete deve considerar, conforme afirma Zanon (2007) ao falar sobre a PSI, que... Apesar de soar como uma algazarra, ela é escrita cuidadosamente. Cada mínima nuance da percussão é prevista. O violonista tem absoluto controle, não só do lugar, e da maneira como as “pancadas” são executadas, mas isso tem de ser feito rigorosamente a tempo

Acredito que essa fala continua igualmente válida se atribuída aos demais estudos da série *Percussion Studies* e às outras obras da segunda fase do compositor. Apesar de prever cada “mínima nuance”, Kampela (2005a) afirma estar ciente da variação de sonoridade entre

---

<sup>36</sup> Por exemplo Kampela descreve as *Percussion Studies* como um diálogo entre os sons produzidos pelas técnicas tradicionais com os das *Extended Techniques*

<sup>37</sup> Tais particularidades estão descritas no capítulo 3, sobre *Tapping alla Kampela*.

<sup>38</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.5)

diferentes violões na realização dos trechos percussivos. Por isso, a sonoridade destes trechos deve ser pesquisada separadamente por cada intérprete para que as ExtTec, sobretudo as percussivas, não se sobreponham à sonoridade padrão do instrumento.

## Capítulo 2 – Tapping Technique

Em meus *Percussion Studies* para violão solo, tentei criar um conjunto de peças (ou movimentos) que têm como unidade uma técnica incomum de tocar chamada *Tapping Technique*.<sup>39</sup> (Kampela, 2005b)

Durante minha pesquisa constatei que o termo TapTec - adotado por Kampela - é muitas vezes utilizado de forma controversa, visto que o compositor atribui um significado específico a um termo que engloba muitas variações. Por isso, apesar do termo já está consolidado, tanto pelos pronunciamentos do compositor, quanto pela literatura que trata da sua obra, ele será substituído na presente pesquisa por *Tapping alla Kampela* (TapKp) a fim de diferenciá-lo dos demais usos de *tapping*.

Iniciarei este capítulo apresentando diversos usos do termo TapTec, atribuídos para outras situações, para em seguida apresentar o conceito do TapKp e como, a partir desta técnica, o compositor associa as técnicas heterogêneas com o gesto mecânico e a escrita rítmica.

### 2.1 – Os diferentes usos do termo Tapping Techniques

Embora o nome empregado por Kampela possa ser associado a outras técnicas (...) a Tapping Technique não se parece em nada com tais técnicas. (Cury, 2015)

O termo TapTec é extremamente amplo e tem sido utilizado tanto no violão quanto na guitarra elétrica de diversas formas, muitas vezes com um conceito diferente do adotado por Kampela. Por isso, no intuito de melhor definir como o compositor compreende esta técnica e como ela se diferencia das demais, começarei descrevendo as principais técnicas que, combinadas, se incluem nesta denominação.

---

<sup>39</sup> In my *Percussion Studies* for solo guitar, I attempted to create a set of pieces (or movements) that have in common an unusual playing technique called the Tapping Technique.

Há pelo menos quatro formas distintas de *tapping* e embora todas elas sejam reconhecidas por este termo, existem algumas variações na terminologia. No presente trabalho, o *tapping* será categorizado de duas formas: irei primeiro distinguir o *tapping* utilizado na guitarra elétrica do seu uso ao violão, gerando dois grupos (guitarra elétrica e violão). Tais grupos serão, cada um deles, subdivididos em mais dois grupos.

A primeira distinção será feita entre o *tapping* utilizado pelos guitarristas Stanley Jordan e Eddie Van Halen,<sup>40</sup> ambos instrumentistas de guitarra elétrica e, portanto, utilizadores de amplificação e de pedais de alteração de timbre. Na segunda distinção abordarei o termo *tapping* no *fingerstyle* e no repertório clássico contemporâneo para violão, classificando, portanto, a TapTec, entre guitarra elétrica (Stanley Jordan e Eddie Van Halen) e violão (*fingerstyle* e clássico contemporâneo).

### 2.1.1 – Tapping na guitarra elétrica - Stanley Jordan

Stanley Jordan (1959) é um virtuoso guitarrista de Jazz norte-americano e um dos maiores representantes de uma das técnicas associado ao termo *tapping*. O *Tapping* utilizado por Stanley Jordan é uma técnica muito diferente da forma tradicional de tocar guitarra elétrica, com ela, o instrumentista faz uso de ambas as mãos para percutir as cordas, que, graças à amplificação, produzem som ao mesmo tempo em que define a altura. Os gestos do instrumentista se assemelham mais à de um pianista que de um guitarrista tocando com a técnica tradicional. Esta técnica é conhecida como TapTec, “*The touch*” ou “*Two-handed Tapping Technique*”.

Segundo o próprio Jordan (1984), o primeiro guitarrista documentado a utilizar essa técnica na guitarra elétrica foi Jimmy Webster<sup>41</sup> (1908 -1978), na década de 1950. Como esta técnica permite a produção sonora com os dez dedos, ela possibilita, sonoridades (como extensão de acordes e polifonia) que não podem ser alcançadas com a técnica tradicional, embora não inviabilize sonoridades similares as alcançadas através das técnicas tradicionais,

---

<sup>40</sup> Optei por classificar o TapTec na guitarra elétrica pelos maiores representantes de cada estilo de tapping, para que não houve confusão entre as duas técnicas.

<sup>41</sup> Guitarrista norte-americano, que foi aluno de Harry DeArmond (1906 - 1999), guitarrista também associado ao surgimento desta técnica.



A essência do *tapping* é esta: martelando a corda contra o braço da guitarra com o seu dedo, você pode produzir uma nota com uma mão. Você não precisa tanger ou dedilhar, porque o impacto da corda batendo contra o traste faz com que ela vibre. Funciona com ambas as mãos, e você ainda pode usá-las tocando simultaneamente no braço do instrumento, realizando partes independentes.<sup>42</sup> (Jordan, 1984)

Stanley Jordan gravou uma extensa quantidade de álbuns<sup>43</sup> em que ele abdica da forma tradicional de tocar guitarra, tocando exclusivamente com a *Two-handed Tapping Technique*. Isto se deve, provavelmente, pela diferença mecânica entre tal técnica e a tradicional.

A discrepância entre a técnica de Jordan e a tradicional deve ser também o motivo pelo qual esta técnica tem tão poucos adeptos, entre os quais, o brasileiro Marcinho Eiras<sup>44</sup>; o polonês Adam Fulara<sup>45</sup>; o suíço Hanspeter Kruesi<sup>46</sup>; o alemão Mathias Sorof<sup>47</sup> e o espanhol Jesus Auñon<sup>48</sup>.

### 2.1.2 – Tapping na guitarra elétrica - Eddie Van Halen

Eddie Van Halen (1955), guitarrista nascido na Holanda e erradicado nos Estados Unidos, é co-fundador (juntamente com o seu irmão Alex Van Halen) e guitarrista da banda de rock Van Halen. A técnica de *tapping* que se popularizou através de Eddie Van Halen consiste

---

<sup>42</sup> The essence of tapping is this: By hammering the string against the fretboard with your finger, you can produce a note with one hand. You don't need to pluck or strum, because the impact of the string hitting the fret causes the string to vibrate. Either hand works, and you can even use both hands tapping simultaneously on the fingerboard, performing independent parts.

<sup>43</sup> Como por exemplo: LP *Touch Sensitive* (Tangent Records, Inc.) 1982 e os CDs *Magic Touch* (Blue Note) 1984; *Standards Volume 1* (Blue Note) 1986; *Flying Home* (EMI-Manhattan Records) 1988; *Cornucopia* (Blue Note) 1990; *Stolen Moments* (Blue Note) 1991; *Bolero* (Arista) 1994.

<sup>44</sup> Colunista da revista *Guitar Class* onde escreve sobre TapTec; lançou o CDs independente *My Project* (s/d) e *Gerações* (s/d).

<sup>45</sup> Fulara lançou os CDs *Fool-X trio - Doubleshred* (2006) e *Full-X: An Introduction to Counterpoint* (2013) e o DVD + Livro: *Adam Fulara - Two-handed tapping. Guitar workshop* (ABsonic, 2009)

<sup>46</sup> Kruesi, combina TapTec com técnicas tradicionais. Este guitarrista lançou os CDs *Best YouTube Outtakes 15* (Netlabel.ch) 2015, *Blues City* (Netlabel.ch) 2013, *In Rock* (Netlabel.ch) 2013 e *Live and Pure* (Netlabel.ch) 2014.

<sup>47</sup> Sorof lançou o LP *Stick Solo* (Grosor Records) 1987

<sup>48</sup> Auñon lançou o CD *13 Cuerdas* (Gasa) 1992

em uma combinação de *martellatos* com o indicador da mão direita sobre as cordas da guitarra com ligados da mão esquerda. Devido à amplificação do som, o ataque dos dedos ao percutir as cordas resulta em um volume suficiente para que ambas as mãos produzam som de forma independente, gerando também, cada uma das duas, alturas independentes. Esta técnica também se chama *Tapping Technique* (Vanzela & Vanzela, 2014) ou seja, é homônima à utilizada por Kampela. Van Halen utiliza o tapping exclusivamente em melodias e com o uso de distorção, o que amplia a sensibilidade da captação do som. Os harmônicos, valorizados pela sonoridade distorcida, são amplamente utilizados. Van Halen conseguiu através desta técnica uma grande velocidade e novas possibilidades melódicas, além de grande impacto visual da performance. Dentro do universo do rock, o sucesso da técnica foi tão grande que o *tapping* tornou-se um dos recursos que caracterizam a guitarra elétrica.

Não há registro de quem desenvolveu esta técnica guitarrística pela primeira vez, mas sabe-se que Steve Hackett (1950), músico inglês de rock progressivo, já havia usado esse recurso no início dos anos 70 e que afirma ter sido ele o inventor da técnica: " Eu sou o inventor do *tapping* (...) não encontramos ninguém que tenha utilizado o *tapping* mais cedo do que eu, a menos que alguém tenha feito isso na década de 1930, o que eu duvido<sup>49</sup>." (Hackett, 2012). Esta afirmação de Hackett deve limitar-se ao âmbito da guitarra elétrica, porque a documentação mais antiga desta técnica é provavelmente a do guitarrista Roy Smeck (1900 – 1994), que usou a técnica de *tapping* em um Ukulele no filme *Club House Party* (1932)<sup>50</sup>.

Vários músicos têm utilizado esta técnica de *tapping* de modo similar ao de Van Halen, que está incorporada ao repertório da guitarra de Rock sendo corrente neste estilo.

### 2.1.3 – Tapping no violão de corda de aço - Fingerstyle

*Fingerstyle* é, por definição, um estilo que não utiliza palheta, mas exclusivamente os dedos para tocar o violão. Apesar do termo ser muito abrangente, ele distingue o uso do

---

<sup>49</sup> I'm the inventor of tapping on record," he says. "We haven't found anyone who tapped earlier than me, unless somebody did it in the 1930s, but I doubt it.

<sup>50</sup> A participação de Smeck pode ser conferida no link: [https://www.youtube.com/watch?v=8pzUIQuCC\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=8pzUIQuCC_A)

instrumento (geralmente violão com cordas de aço) do seu uso como mero acompanhador de canções populares. A utilização dos dedos, em preferência à palheta, facilita a execução de polifonia, de execução de melodia acompanhada e de *tapping*. O repertório é predominantemente formado por arranjos de música popular norte americana ou peças originais com influência da música pop. Os arranjos, que fazem uso de várias *scordaturas*, são construídos geralmente fazendo uma síntese da voz, do contrabaixo e do acompanhamento rítmico, com largo uso de percussões sobre o tampo do instrumento.

Para Kampela esta forma de utilizar tal técnica não é satisfatória, visto que reduz a TapTec a um mero ornamento.

Que que acontece? A pessoa fala: - Caramba! Que barato! Que maravilha! [Kampela responde:] Errado! O cara [Kampela se referia a um músico hipotético] é um terrível violonista e um péssimo percussionista. É isso o que ele é! As pessoas não acordam para isso... é uma coisa fundamental. (...) O que não acontece com minha obra, por exemplo, que eu evito... é... a diferença, é que eu crio esse *braiding*<sup>51</sup> composicional... (Kampela, 2013c)

O *tapping no fingerstyle* é utilizado com enorme variedade. Podendo ser utilizado sobre qualquer parte do corpo do instrumento resultando em diversos recursos percussivos, ou sobre as cordas, para executar acordes, melodias ou harmônicos. Tal técnica pode ter alguma similaridade visual com o TapKp, principalmente quanto a independência das mãos, no entanto o resultado estético é quase antagônico. Enquanto o *fingerstyle* tende a emular a música popular, a obra de Kampela se propõe – como já apresentado<sup>52</sup> – a desconstruir diversos elementos musicais.

#### 2.1.4 – Tapping no repertório de concerto para violão

Também no repertório para violão solo de concerto o *tapping* aparece em muitas obras do séc. XX. Apresentei na seção 1.1 (Parte I) uma lista de composições que utilizaram ExtTec antes de Kampela. Nem todas as ExtTec incluídas naquelas peças são *tappings*, no

---

<sup>51</sup> Trança.

<sup>52</sup> Sobretudo no verbete Desconstrução do Breve Léxico (item 2.4).

entanto, este recurso está muito presente em algumas daquelas obras, como *Ritmata* (1975) - Edino Krieger e *La Espiral Eterna* (1971) - Leo Brouwer.

O uso do *tapping* no repertório de concerto de violão cria principalmente variação tímbrica, combinando as notas de altura determinada com uma sonoridade percussiva. Kampela, assim como foi dito sobre o *fingerstyle*, tece duras críticas a muitas das peças que empregam *tapping*.

Muitas das peças que foram compostas para violão que usavam outros efeitos, raspagem... percussivas... são peças que você tem quase que parar para fazer essas coisas. Então o que acontece? A peça, estruturalmente em si, enfraquece. Então você toca o violão e aí você... [batendo sobre a mesa]. Isso para mim. Então, a pessoa fala: a técnica de se bater sobre o tampo de trás. Não é técnica, é um erro! Não é técnica, isso é um efeitozinho só! (Kampela, 2005a)

A crítica do compositor aponta para a diferença da abordagem que ele faz do *tapping* no TapKp, combinando-as com as técnicas tradicionais sem pausas técnicas. No entanto, apesar do Kampela criticar o uso da *tapping*, torna-se relevante considerar que muitas peças de outros compositores são referências no repertório do instrumento. Um exemplo disso é a obra *Ritmata* (1974), que inicia com *tapping* sobre as duas cordas mais graves do violão, conforme é apresentado na figura 4.

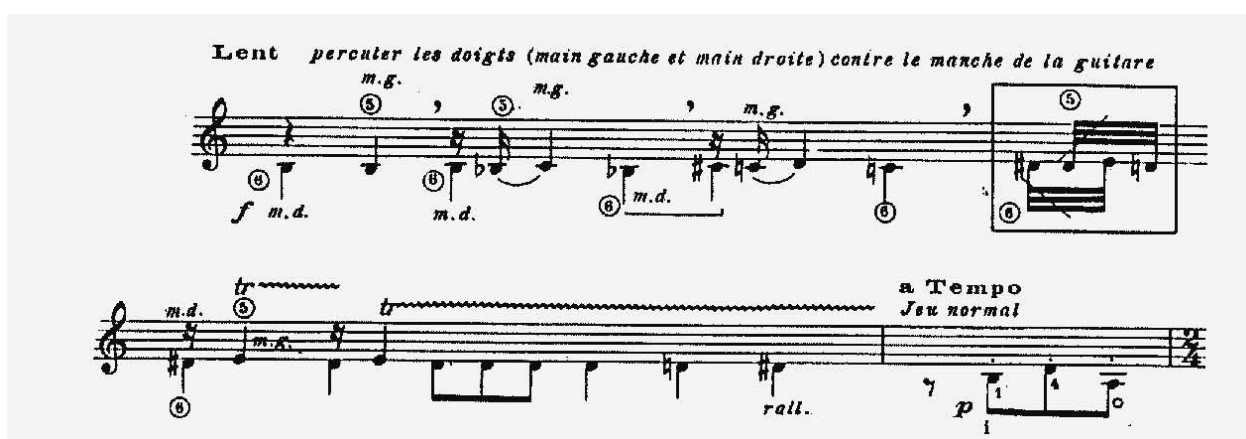


Figura 4 – *Ritmata* (1975) - Edino Krieger

Maciel (2010, p. 48) indica que esta peça inaugura o uso de efeitos percussivos ao violão no Brasil e Silva Jr. (2013, p. 176) aponta que “após *Ritmata*, a produção para violão

no Brasil ganhou outros impulsos além daqueles já sedimentados pela tradição e presença do instrumento em círculos da música popular e clássica.”

Também a peça *La Espiral Eterna* (1971), do compositor cubano, Leo Brouwer faz uso da TapTec. Na figura 5 é possível observar um trecho onde há *tapping* com ambas as mãos sobre o braço do instrumento.

**C Rapido - Fast - Schnell**  
**Irregolare - irregular - ungleichmäßig**

45<sup>ll</sup>

m. der. right hand rechte Hand  
 m. izq. left hand linke Hand

i a m i a m i

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.)

(mp) p mf

Usar de la m. izq. dedos: 1. 2. 3., mano derecha i. m. a.  
 To use left hand fingers: 1. 2. and 3. Right hand: i. m. a.  
 Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: i. m. a.

Figura 5 – *La Espiral Eterna* (1971) - Leo Brouwer tapping sobre o braço do violão

Orlando Fraga (2015) destaca a importância neste trecho para a escrita gráfica adotada por Brouwer para indicar essa seção de *pizzicato martellato*.

Estas duas peças, anteriores ao uso de ExtTec no repertório para violão solo de Kampela, eram largamente conhecidas na época da composição da PSI.

### 2.1.5 – Conclusão da análise dos diferentes usos de tapping

Há, conforme apresentado, quatro categorias reconhecidas pelo termo *tapping*, a representada por Stanley Jordan, a representada por Eddie Van Halen, a utilizada no *fingerstyle* e a utilizada no repertório contemporâneo de concerto. Embora o termo TapTec tenha, ao menos, estas quatro aplicações, todas essas possibilidades têm pontos divergentes. No entanto, todas estas aplicações, quando comparadas à de Arthur Kampela, apresentam alguma

semelhança, como o uso ativo e independente (enquanto produção de som) de cada uma das mãos; a conquista de uma sonoridade nova e a possibilidade de movimentos rápidos. Tais semelhanças são compartilhadas entre os diferentes usos de *tapping* e provavelmente este seja o principal fator pelo qual todas essas técnicas recebem o mesmo nome. O compositor Edino Krieger (2010, p.89) chega a tratar a técnica de *tapping* que ele utilizou na peça *Ritmata*, como similar à técnica de Stanley Jordan e à de Kampela.

Para Kampela o *tapping* caracteriza-se de forma diferente. Ele não limita o termo a aplicações de golpes sobre as diversas partes do instrumento, por isso houve a necessidade de um termo próprio, conforme será exposto a seguir.

### Capítulo 3 – Tapping alla Kampela

O mais importante quando eu falo de técnica é criar uma técnica que eu chamo de *braiding*.<sup>53</sup> (...) Esse balé das mãos também é outra cadeia rizomática, que tem a ver com a técnica que eu trabalho. (Kampela, 2013c).

Tapping alla Kampela (TapKp) é um termo cunhado por mim, a partir da presente pesquisa, para designar o modo como Kampela concebe sua técnica de *tapping*. Ao apontar as características desta técnica, Kampela afirma que ele a inventou, deixando claro que tal técnica apresenta um conceito (ou uma visão) diferenciada das empregadas anteriormente.

Essa técnica, *tapping techniques*, que eu inventei, é caracterizada por isso, por querer criar a independência das mãos. Como é que eu posso passar de um ritmo ou de uma nota de uma maneira (...) flexível. Eu tinha que independer as mãos, porque você sabe muito bem que para fazer uma nota no violão você precisa das duas mãos. (Kampela, 2005a)

Ao mesmo tempo em que Kampela utiliza o termo para descrever os golpes que aponta sobre as diversas partes do instrumento, o TapKp não se limita a percutir o tampo, ou as cordas do violão, confirmando, mais uma vez, que o TapKp é diferente das demais formas de TapTec.

TapKp é uma técnica composicional utilizada para articular, de forma ergonômica,

---

<sup>53</sup> Tranças.

sons e gestos da técnica tradicional com os das ExtTec. Ele foi criado especificamente para violão (Kampela, 2002b, 2005), mas passou a ser utilizada na execução de outros instrumentos (Kampela, 2005a)<sup>54</sup>.

Para servir esta técnica, o compositor procurou criar uma maior independência das mãos, transitando entre os elementos musicais de uma forma flexível (Kampela, 2005a). O TapKp possibilita intercalar um conjunto de sons percussivos realizando-os com cada uma das mãos separadamente e de forma rápida o suficiente para interagir com o material de altura determinada sem que seja necessário realizar pausas motivadas unicamente por uma dificuldade instrumental, travando assim o discurso musical. (Kampela, 2005b) Para exemplificar tal procedimento, a figura 6 apresenta um compasso da PSI. Como Kampela escreveu esta peça em duas claves fica fácil identificar visualmente o TapKp. Na pauta inferior, (na qual Kampela utiliza uma clave de percussão) encontram-se as ExtTec e na superior os sons de altura determinada executados segundo as técnicas tradicionais, há ainda alguns sons que podem ser considerados resultantes de ExtTec e que possuem altura determinada, é o caso do fá # (primeira nota do exemplo) e do fá bequadro, o símbolo indicado nestas notas representa um ligado sem nota precedente.

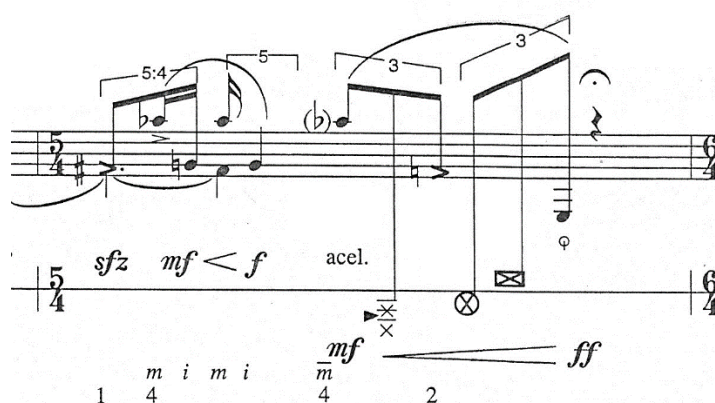


Figura 6 – Percussion Study I - modelo de TapKp<sup>55</sup>

<sup>54</sup> A primeira peça na qual esta técnica aparece é a PSI (1990), mas, Kampela já demonstra algum uso de tapping em obras para outros instrumentos próximas cronologicamente, como *Nosturnos* (1991) para piano.

<sup>55</sup> O real significado dos símbolos utilizados nesta figura e nas seguintes se encontra no Anexo 01 – Nota explicativa das *Extended Techniques (Percussion Study I)*.

Durante os seus diversos pronunciamentos o compositor se utiliza de várias figuras de linguagem para exprimir a sua técnica; tais como: linguagem para as mãos (Kampela, 2005a), trama (Kampela, 2013c), balé das mãos (Kampela, 2013b). Ao utilizar-se de tais termos Kampela evidencia a sua intenção, deixando claro que tais metáforas – ao fazerem referência aos movimentos coordenados entre os braços e mãos do instrumentista - poderiam ser inclusive sinônimas do TapKp, visto que agregam em si o verdadeiro sentido de tal técnica.

Kampela (2005b) afirma ainda que:

Para passar de uma nota para um efeito (uma percussão qualquer) e depois voltar para uma nota, é imperativo que o efeito seja facilmente acessível (isto é, ergonomicamente viável). (...) A estrutura rítmica complexa usada nestas<sup>56</sup> e em outras peças minhas é uma ferramenta importante não somente para fornecer substância composicional, mas também para filtrar os efeitos, permitindo-lhes vir a superfície em pontos muito precisos.<sup>57</sup>

Conforme esta afirmação do compositor, no decorrer deste capítulo procurarei apresentar como tal técnica integra a organização de sonoridades heterogêneas [passar de uma nota para um efeito], a ergonomia [ergonomicamente viável] e o ritmo [estrutura rítmica complexa]. Kampela (2005) conclui dizendo que o seu objetivo foi “demonstrar que é possível tratar os efeitos de percussão usando as mesmas restrições rítmicas normalmente utilizados para as notas.”<sup>58</sup>

### 3.1 – Tapping alla Kampela e técnicas heterogêneas

Entre os milhões de efeitos que você pode fazer, você só pode fazê-los se você tiver uma maleabilidade, uma flexibilidade, uma independência entre as mãos. (Kampela, 2005a)

TapKp é, conforme apresentado anteriormente, uma técnica que possibilita articular

---

<sup>56</sup> *Série Percussion Studies.*

<sup>57</sup> To pass from a note to an effect (any percussive one) and back to a note, it is imperative for the effect to be easily accessible (i.e. ergonomically viable). (...) The complex rhythmic structure used in this and other pieces of mine is an important tool providing not only compositional substance, but filtering the effects and allowing them to surface at very precise points.

<sup>58</sup> My goal was to demonstrate that it is possible to treat the percussive effects using the same rhythmic constraints normally employed for the pitches.



os sons oriundos das ExtTec com os das diversas técnicas tradicionais. Sendo assim, ela está indissociável das ExtTec, só ocorrendo aquela quando existe esta. No entanto, para compreender como o TapKp trabalha com técnicas heterogêneas é necessário conhecer antes o que Kampela chama de “espaço homogêneo”. Para o compositor, espaço homogêneo ocorre em um trecho musical em que há somente notas, ou somente ruídos (Kampela, 2005a). Em contraposição, utilizo na presente tese o termo de “espaço heterogêneo”, que ocorre quando há articulação entre notas de altura determinada e ruídos.

Se você toca uma nota dó para ir para uma nota ré, você está num espaço que eu chamo de espaço homogêneo, você vai de um ponto ao outro, então já é uma técnica que você controla. Agora, se você tocar uma nota ré e tocar um efeito percussivo, geralmente, o que se pensa é que tem um ruído nessa comunicação (Kampela, 2005a)

É exatamente esse enfraquecimento estrutural que Kampela procura evitar através do TapKp. Para fazê-lo, o compositor cataloga as possibilidades de produção sonora no instrumento com cada uma das mãos, para então, organizar as possibilidades de articulação entre os sons obtidos por cada uma das mãos separadamente.

Você cria independência das mãos. (...) eu tenho um gráfico [onde] eu tenho todos os gestos que eu posso fazer com a mão esquerda sozinha, que são poucos, são muito limitados. Por esse problema, é que eu tenho que criar uma relação estrutural que não é limitada. (Kampela, 2005a)

Esta técnica apresenta para o violão uma enorme mudança de paradigma, visto que o instrumento necessita (segundo a praxe) de ambas as mãos para a produção de som, a mão direita tangendo a corda e a esquerda definindo a altura. Ao dar novos contributos para a independência das duas mãos, Kampela consegue novas possibilidades gestuais de performance, o que também facilita a velocidade do ataque.

Se a sua mão esquerda trabalha uma certa parte do instrumento e sua mão direita pode ficar livre, essa mão direita tem a habilidade e a rapidez para responder ao que a mão esquerda fez, aí você começa a criar parâmetros de aplicação dos gestos. (Kampela, 2005a)

Apesar da variedade da aplicação do TapKp, há alguma recorrência na sequência de movimentos nas peças para violão solo de Kampela. Um exemplo seria a ligadura de mão esquerda sem nota precedente (apenas golpeando as notas em uma das três cordas mais

graves), seguida de percussão sobre o tampo (acima da boca do violão) e, após isso, um *pizzicato Bartók*, com o polegar direito que, nesta sequência destes movimentos, estará obrigatoriamente próximo da 6ª corda.

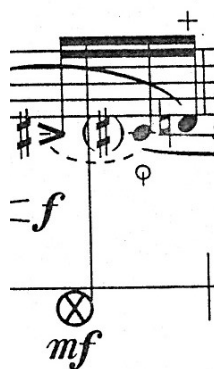


Figura 7 – Trecho da Percussion Study I

Contudo, vale ressaltar, que há muitos outros padrões, como por exemplo (figuras 7 e 8), percutir o tampo sobre a boca do violão com o polegar da mão direita (m.d.), depois com os dedos indicador, médio e anelar (i, m e a) sobre o tampo abaixo da boca do instrumento.

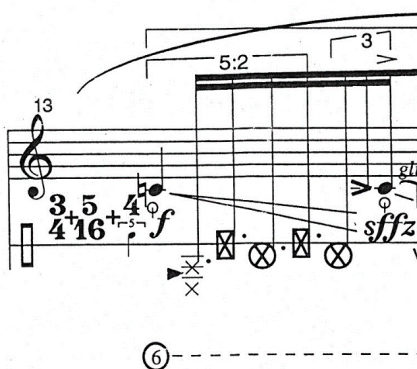


Figura 8 – Trecho da Percussion Study II

Este gesto pode ser seguido por um outro da mão esquerda ou, novamente, pelo primeiro movimento do polegar da mão direita. Estes movimentos são de fácil execução e

muitas vezes funcionam como elemento que acrescenta unidade em peças em com grande variedade de timbre e ritmo.

### 3.2 – Tapping alla Kampela e ergonomia

O que eu estava querendo fazer nesta técnica era criar uma relação motórica clara (...) eu queria que o gesto fosse um gesto natural e orgânico... (Kampela, 2005a)

Kampela (2006) afirmou que ao escrever o PSI, em 1990, dizia-se que se tratava de uma peça impossível de ser tocada e que só o compositor era capaz de fazê-lo. Mais adiante, em 2004, ao preparar tal peça para o meu mestrado, ouvi do meu orientador, naquela altura, o mesmo discurso. Nos dias de hoje é notório como esta ideia estava equivocada dado o grande número de intérpretes que executam não só esta, como as diversas peças do compositor escritas para violão. No entanto, é interessante constatar como essa visão, que apregoa a quase impossibilidade da performance, contrasta com a do compositor, que, conforme será apresentado, se encarregou de organizar em sua obra os gestos da forma mais orgânica possível.

As peças para violão de Kampela, bem como as peças escritas para outros instrumentos, são marcadas por um rigoroso planejamento do gesto mecânico. Termos como “ergonomia”, “organização motora”, “possibilidades físicas” figuram ao lado dos termos cunhados pelo compositor, como “fisicalidade do ritmo” e “matemática ergonômica”<sup>59</sup> em quase todos os pronunciamentos sobre a sua obra. (Kampela, 2005a, 2013b, 2013c)

Kampela (2013b) considera fundamental que todas as situações estruturais passem por um filtro físico. Este filtro físico deve ser uma mediação entre o compositor e a fonte sonora. Para o compositor, a fisicalidade é considerada antes mesmo de conceber o sentido estrutural de sua obra:

Como é que o instrumento se comporta quando você se coloca em relação a ele para fazer uma certa nota, para fazer um certo ruído? Eu acho que isso é muito importante, porque na verdade, isso aponta para a fisicalidade e o ato do tocar. Essa construção da fisicalidade precede a construção estrutural, de uma certa maneira, ela põe (...) os

---

<sup>59</sup> Ver “Breve Léxico”

limites ao que você pode fazer. (Kampela, 2013b)

De acordo com Kampela (2006), antes de compor, ele cataloga as possibilidades de produção sonora com cada uma das mãos isoladamente, criando uma lista intitulada *motoric patterns*. Nas peças, os *motoric patterns* são combinados levando em consideração a ergonomia de cada instrumento. Kampela (2006, 2013), embora tenha ciência da dificuldade técnica de muitas de suas obras, garante que elas não são impossíveis de serem tocadas. Um exemplo disso é o relato feito por Kampela sobre a estreia da peça *Antropofagia* (guitarra elétrica e grupo de câmara) onde transparece a organização gestual implícita na sua escrita:

Eu tive poucos problemas com os músicos, apesar dessa notação bem complexa porque todos eles sabiam que quando eu fazia um gesto o outro já estava programado para ser feito. Era difícil aprender, mas era ergonômico. (...) Eles tocavam com a mão direita e depois com a mão esquerda eles faziam um pizzicato, coisas assim (...) Eu trabalhei muito com situações polifônicas e situações de independência física de cada um. (Kampela, 2013b)

Esta relação motórica descrita por Kampela ocorre em diversos momentos de sua obra para violão. A figura 9 exemplifica um procedimento comum nas obras pós 1990, os efeitos percussivos são concatenados às notas produzidas pelas técnicas tradicionais e/ou articulados de forma que as mãos intercalem em sua execução. A alternância das mãos pode ser observada considerando a digitação proposta por Kampela, em que a nota mi é tocada em corda solta, e, portanto, somente com a mão direita.

Figura 9 – Compasso 76 Percussion Study I

Kampela afirma que esses gestos são organizados “de forma elegante” (Kampela,

2005a) para que, durante a música, os sons que não fazem parte da linguagem tradicional do instrumento venham à tona e se envolvam com os sons produzidos pela técnica tradicional, sem que seja necessário interromper o discurso melódico/harmônico para a sua precisa execução, ou seja, sem que o compositor tenha que incluir pausas motivado unicamente por fatores técnico instrumentais.

O compositor afirma ainda que as considerações motoras (tais como as utilizadas no TapKp) são mais valorizadas nas atuais discussões sobre composição e que “a maneira peculiar necessária para tocar cada instrumento implica estratégias de composição que irão garantir a otimização do(s) instrumento(s) escolhido(s).”<sup>60</sup> (Kampela, 2005b)

Embora a consideração motora seja constante na obra de Kampela, há duas peças que, na minha visão, se destacam na utilização do gesto, a PSV (viola *alla chitarra* e *tape*) e a *Motets* (duo de violões). Ao final da PSV o instrumentista abandona a viola, embora mantenha os gestos da performance. Kampela (2009b) diz que, “este ‘curto-circuito’ perceptivo é prolongado no momento em que, pelo final desta peça, eu permito que o violonista continue a tocar sem o instrumento, enquanto o *tape* continua, através de puro mimetismo.”<sup>61</sup>

Na peça *Motets* (dois violões), os violonistas iniciam com o tampo de fundo dos instrumentos voltados para o público, o que levou Kampela a ampliar a gestualidade do violonista. Kampela (2013c) afirma que, mesmo antes de pensar estruturalmente, ele analisa o material timbrístico que tem à disposição e que isto influencia de forma “rizomática” os procedimentos gestuais e físicos.

Eu ganho uma gestualidade que não existe na prática na técnica tradicional de violão. O que me faz isso pensar mais? Eu comecei a pensar assim: E se eu estender essa ideia dos gestos? (...) Eu estou jogando para superfície a maleabilidade e a musicalidade do compositor, eu faço também uma ampliação da gestualidade, como material da composição. Então, essa gestualidade não precisa ficar cercada, não precisa ficar limitada a essa situação. (Kampela, 2013b)

Tanto da PSV, quanto na peça *Motets*, Kampela reafirma a importância da consciência

---

<sup>60</sup> The peculiar maneuvering required to play each instrument implies compositional strategies that will ensure the optimization of the chosen instrument(s).

<sup>61</sup> This perceptive “short circuit” is prolonged this time when, by the very end of this piece, I allow for the guitarist to keep playing without the instrument through pure mimicry, while the *tape* keeps going.

gestual. Na PSV enquanto mantém o movimento do intérprete, ainda que este não seja para produzir som, e em *Motets* quando apresenta o instrumento por um outro ângulo, ampliando assim a gestualidade do instrumentista. No entanto, uma especial atenção à gestualidade perpassa não somente nestas obras, mas também uma grande parte da sua produção.

Kampela (2014b) afirma que o “gesto é uma extensão do que você não pode fazer no som”, da mesma forma que era, no passado, o ruído. Por isso é necessário “colocar esse gesto dentro do discurso musical” e saber como é que tais gestos entram no discurso sonoro. Kampela (2013c) aponta que, utilizando o gesto, ele direciona a fisicalidade do intérprete a outros contextos morfológicos e estruturais.

O compositor prossegue afirmando que, desta forma, ele está “empurrando” o gesto...

Então, o que eu estou empurrando aqui, não são as notas, não é a temática das notas, o tema, o ta-ra-ri-ra-rá [cantando], mas o gesto, (...) são esses gestos que estão indo para frente. Então, eu geralmente uso essa temática ergonômica. Então, a ergonomia para mim, as vezes acontece como subtexto do material composicional. (Kampela, 2013c)

Para o compositor a fisicalidade é um dos pontos essenciais a serem abordados e, talvez por isso, ele teça críticas a procedimentos em que tal estrutura não lhe pareça ter o valor adequado. Segundo Kampela (2013b), é interessante considerar que a percepção da fisicalidade de tocar é parte da informação estrutural que os compositores impõem a sua obra. Por isso, ele afirma que “muitas vezes há várias pobrezaas em várias peças, porque não há uma reflexão sobre a fisicalidade no ato de tocar.”

Kampela chega a criticar a utilização de *sampler* por este não estar vinculado à fisicalidade. O compositor acredita que “essa ideia do *sampler* e da parte eletrônica, informando a parte acústica, tem que (...) ser pensada enquanto uma gestualidade, uma fisicalidade também” (Kampela, 2013b).

### 3.2.1 – Possibilidades e impossibilidades físicas

“Se alguém é capaz de compreender a ergonomia por trás dos movimentos gestuais tradicionais, também é capaz de penetrar nas profundezas do potencialidades gestuais.<sup>62</sup>” (Kampela, 2005b)

Um ponto muito presente nas comunicações de Kampela (2006, 2013c, 2014b) é a afirmação de que ele trabalha baseado nas possibilidades físicas. Este discurso, que parece redundante, já que ninguém consegue fugir das possibilidades físicas, se desdobra – segundo minha análise - em dois pontos: ressaltar, como já foi dito, que a sua obra é possível de ser executada e que nela as ExtTec não aparecem como meros efeitos, desconexos do contínuo da peça, mas lhe são integradas.

Eu sou da escola que pensa que uma música pode ser difícil, mas que não seja (...) estranha ou complicada, entendeu? A impossibilidade do tocar é porque houve um trabalho de menos de certa maneira do compositor, e eu acho que isso prejudica o resultado estético final. (Kampela, 2013c)

Em muitos relatos sobre a sua obra Kampela (2005a, 2008, 2013c) utiliza o termo “possibilidade física” (ou equivalentes) para mostrar que a composição de tais peças passa por uma pesquisa desta natureza. Kampela (2006) aponta que há, na utilização das ExtTec, impossibilidades físicas que são “burrices técnicas” que ele pretende evitar. Por isso, as ExtTec em suas peças têm que ser realizadas com “sutileza, nuance e tem que ter elegância”.

Kampela (2013b), ao afirmar: “Eu vejo que todo material que você trabalha é um resultado de uma de certa inserção sua dentro de, primeiro de tudo, de leis físicas” indica que a preocupação com as possibilidade físicas é prioritária em seu processo composicional. Esta inserção nas leis físicas, ou, como citado anteriormente, “filtro físico”, funciona, para Kampela, como uma mediação entre o compositor e a fonte sonora.

### 3.3 – Tapping alla Kampela e ritmos complexos

Uma relação rítmica que é bastante heterogênea, que é bastante sutil para que esses efeitos quando venham a superfície eles possam aparecer em tempos diferentes. (Kampela, 2005a)

---

<sup>62</sup> If one is able to understand the ergonomics behind traditional gestural moves, one is also able to penetrate the depths of gestural potentialities.

O TapKp e a estrutura rítmica utilizada na maioria das obras de Kampela estão profundamente conectados, fato que o compositor insiste com enorme frequência.

Como eu desenvolvi minha pesquisa sobre timbre, eu notei que a mera apropriação de um campo semântico especial composto de alturas e ruídos não seria suficiente para otimizar suas diferenças e semelhanças. Nesse sentido, tentei impor grades de rítmicos complexos sobre os materiais empregados (...) a fim de obter filtros estruturais ou "peneiras" que poderiam "rodar" e trazer à superfície os elementos do discurso musical em momentos privilegiados do fluxo de composição. Dessa forma eu poderia reinvestir objetos sonoros "usados" com um novo potencial icônico, fazendo-os ressurgir sob uma multiplicidade de velocidades de métricas.<sup>63</sup> (Kampela, 2002a, p.181)

Em situações diversas, Kampela (2006, 2013c) propôs um mesmo exemplo: a comparação entre dois modelos similares, alternando golpes percutidos sobre o tampo do violão com notas de altura determinada (tocadas com técnica tradicional). A única diferença entre os dois modelos é que o primeiro é executado em um ritmo rigorosamente regular e repetitivo e o segundo extremamente variado e irregular. O resultado, segundo o compositor, é que o primeiro modelo soa monótono e como um *gimmick*<sup>64</sup>, enquanto o segundo funciona como um "drible", cheio de surpresa e novidade. É por isso que, para Kampela<sup>65</sup>, a execução de sua obra deve ser feita "com acelerações e desacelerações internas da matéria musical evitando a mera leitura HOMOGENEA onde tudo soa rápido e CONSTANTE."

É importante considerar, portanto, que, se por um certo prisma, a complexa estrutura rítmica utilizada por Kampela esta, como afirma Bortz (2006), presente (ainda que de forma embrionária) desde as suas primeiras composições, por outro lado, o ritmo complexo é uma obrigação que Kampela se auto impôs, para que os elementos estruturais do TapKp possam

---

<sup>63</sup> As I developed my research on timbre, I noticed that the mere appropriation of a particular semantic field composed of pitches and noises wouldn't be enough to optimize their differences and similarities. In that sense, I tried to impose complex rhythmic grids on the materials employed (...) in order to obtain structural filters or "sieves" that would "rotate" and bring to the surface the elements of the musical discourse at privileged moments of the compositional flux. This way I could reinvest "used" sonic objects with a new iconic potential, making them re-emerge under a multiplicity of metric speeds.

<sup>64</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.8.

<sup>65</sup> Comunicação pessoal, 23 de outubro de 2016.



ser organizados preservando o interesse tímbrico/melódico das peças.

## Capítulo 4 – Ritmo

A música se desenrola no tempo. O tempo se desenrola na música. A música, como Sussanne Langer escreveu, "torna audível o tempo". E, devo acrescentar, a música se torna significativa no e através do tempo.<sup>66</sup> (Kramer, 1988)

A complexidade da escrita rítmica de Kampela é recorrente na sua produção pós 1990 (ano de composição do PSI). Procedimentos rítmicos como os compassos não integrais, quáleras aninhadas e modulação micrométrica permeiam a produção da segunda fase do compositor.

Tal complexidade transparece na literatura acadêmica que trata de sua obra. Das teses sobre a obra de Kampela, três abordam diretamente o ritmo: a tese de doutorado do próprio compositor, a tese de doutorado de Graziela Bortz e a dissertação de mestrado de Daniel Vargas. Há ainda diversos pronunciamentos (entrevista, palestras etc.) onde Kampela aborda com maior destaque a complexidade de sua teoria rítmica. Todo este material é considerado, no intuito de apresentar os elementos constituintes do ritmo da segunda fase de Kampela, indicando métodos de decodificação e execução. Além desta abordagem, apresentarei – na Parte IV, capítulo 1 - uma ferramenta que serve como complemento para a prática da obra violonística desta fase do compositor, o *Micrometric Metronome* (MicMet), um software idealizado por mim e desenvolvido pelo compositor Cristiano Américo.<sup>67</sup>

Neste capítulo faço um breve panorama do ritmo no séc. XX, para somente depois, abordar os conceitos de níveis de contração, quáleras aninhadas, compassos não integrais, modulação micrométrica e escultura rítmica.

---

<sup>66</sup> Music unfolds in time. Time unfolds in music. Music, as Sussanne Langer wrote, "makes time audible". And, I might add, music becomes meaningful in and through time.

<sup>67</sup> Cristiano Américo é um colega, mestrando em composição pela UA, onde desenvolve pesquisa sobre a implementação de ferramentas computacionais destinadas a música eletroacústica com enfoque em composições em *Live-Electronics*.

#### 4.1 – O ritmo no séc. XX

Muitos compositores do séc. XX, motivados principalmente pela busca de uma nova sonoridade, desenvolveram novas técnicas de utilização do ritmo em suas obras. Essas técnicas podem ser divididas entre: (i) técnicas originais; (ii) adaptação de uma técnica previamente existente na música europeia; (iii) influência da música oriental e/ou folclórica.<sup>68</sup>

Apresentar algumas dessas abordagens pode servir, não apenas para contextualizar a escrita de Kampela, mas, também para situar historicamente os intérpretes que desejem estudar as peças deste compositor, servindo ainda para elucidar suas escolhas interpretativas. Além disso, é importante considerar que, como afirma a pesquisadora Graziela Bortz (2003), o desenvolvimento rítmico alcançado no séc. XX não foi ainda adaptado ao ensino musical. Ou seja, descontando as possíveis exceções, o aluno<sup>69</sup> não recebe formação suficiente para atender a demanda do repertório contemporâneo, existindo assim uma dicotomia entre a produção musical dos sécs. XX e XXI e sua assimilação acadêmica.

Enquanto os compositores têm vindo a explorar diferentes formas de lidar com o ritmo desde o início do século passado, a educação da performance musical ainda tem sido conservadora em termos de formação rítmica. Com exceção dos instrumentos, tais como percussão, cujo uso cresceu em importância na música do século XX, a formação rítmica curricular tem sido muito limitada.<sup>70</sup> (Bortz, 2003, p.5)

Outro ponto a ser observado é que, sendo Kampela um compositor consciente dos processos composicionais hodiernos, é coerente julgar que as mudanças de abordagens rítmicas ocorridas ao longo do séc. XX tenham influenciado o seu pensamento musical. Este é

---

<sup>68</sup> O ritmo da segunda fase de Kampela se enquadra em dois dos três grupos citados: O ritmo da vertente nova música contemporânea se encaixa, principalmente, no segundo item, visto que sua ModMic é oriunda da modulação temporal de Elliott Carter e que Ferneyhough utilizava, antes de Kampela, quiálteras aninhadas e compassos irracionais (que são similares aos compassos não integrais de Kampela). O repertório de música popular de Kampela, no entanto, encaixa-se no terceiro ponto e tem forte influência da música popular brasileira.

<sup>69</sup> Bortz refere-se aos alunos de conservatório e ensino universitário nos Estados Unidos da América.

<sup>70</sup> While composers have been exploring different ways of dealing with rhythm since the beginning of the last century, performance education has still been conservative in terms of rhythmic training. Except for those instruments, such as percussion, whose usage grew in importance in twentieth-century music, curriculum rhythmic training has been very limited.

o principal motivo pelo qual apresentarei algumas das principais técnicas composicionais a trabalhar com o ritmo na música contemporânea, categorizando-as pelo nome do compositor que a desenvolveu. Serão abordadas as técnicas de Oliver Messiaen, Steve Reich, Henry Cowell, Elliott Carter, Brian Ferneyhough e Kaikhosru Shapurji Sorabji. Tais compositores foram escolhidos pela importância que as suas técnicas rítmicas desempenharam no séc. XX ou por antecipar elementos da escrita de Kampela. As técnicas aqui expostas compõem um breve panorama e não totalizam as utilizadas no séc. XX.

#### 4.1.1 – Henry Cowell (1897-1965)

Como um profeta, ele [Henry Cowell] apontou o caminho para um novo mundo em que ele próprio não estava destinado a viver...<sup>71</sup>  
(Gann, 1997)

O norte americano Henry Cowell foi compositor, professor, pianista e um importante teórico da música do séc. XX. Entre os seus feitos destacam-se o livro: *New Musical Resources* e a criação do *Rhythmicon*.

Sobre a importância da obra deste compositor, Thomson (n.d.) afirma que:

A música de Henry Cowell abrange uma gama mais ampla em expressão e técnica do que a de qualquer outro compositor vivo. Seus experimentos, iniciados há três décadas, no ritmo, em harmonia, e em sonoridades instrumentais foram considerados seguidamente por muitos, por serem selvagens. Hoje eles são a Bíblia do jovem e ainda, para os conservadores, "avançado". Nenhum outro compositor do nosso tempo tem produzido um corpo de obras tão radical e tão natural, tão penetrante e tão abrangente. Adicione a isso a produção maciça de sua carreira longa e influente como um pedagogo, e a realização de Henry Cowell torna-se de fato impressionante. Não há nenhum outro próximo disto.<sup>72</sup> (p.167)

---

<sup>71</sup> As a prophet he [Henry Cowell] pointed the way to a new world he was not destined to live in....

<sup>72</sup> Henry Cowell's music covers a wider range in both expression and technique than that of any other living composer. His experiments begun three decades ago in rhythm, in harmony, and in instrumental sonorities were considered then by many to be wild. Today they are the Bible of the young and still, to the conservatives, "advanced." ... No other composer of our time has produced a body of works so radical and so normal, so penetrating and so comprehensive. Add to this massive production his

O livro "*New Musical Resources*", foi escrito entre 1916 e 1919 (embora só publicado em 1930) e abordou assuntos tão inovadores que o compositor norte americano Kyle Gann (1997) afirmou que Cowell, apesar de não ter uma obra composicional que correspondesse a sua posição, foi o pensador musical e teórico menos preso a tradição e mais original da sua época.

"*New Musical Resources*" é dividido em três partes: *Tone combination*; *Rhythm* e *Chord-formation* e tem, como objetivo central do livro (p. x<sup>73</sup>), relacionar todos os elementos musicais à série harmônica. A parte dedicada ao ritmo comporta quase a metade do livro (o que é um indicativo da importância que Cowell dava ao tema) e é subdividida em 7 capítulos: *Time*, *Metre*; *Dynamics*; *Form*; *Metre and Time Combinations*; *Tempo* e *Scales of Rhythm*. Para o autor, o ritmo e a altura, apesar de terem sido concebidos como elementos musicais completamente distintos, são, na verdade, relacionados através da série harmônica. Tal relação é apresentada como um axioma que fundamenta toda a teoria de Cowell e o autor compara as conclusões que dela tira com a "Teoria da relatividade". Para Sara Cohen (2007), a comparação se sustenta porque a teoria de Cowell foi tão abrangente que, através delas, ele conseguiu antecipar, mesmo que apenas teoricamente, procedimentos que se tornaram recorrentes na segunda metade do séc. XX, como o serialismo integral de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Pierre Boulez (1925-2016) e posteriormente as técnicas rítmicas de Carter (1908-2012) e Ferneyhough (1943).

Cowell se incomodava com o fato de que não havia uma indicação precisa para a mudança de andamentos na grafia musical e que tais mudanças eram assinaladas com termos vagos, como *fast*, *slow*, *accelerando*, *ritardando*, *allegro*, *adágio* etc. Ele afirma que é possível, aplicando os princípios que relacionam, através da série harmônica, andamento e altura, compreender, por exemplo, que se uma peça tem andamento MM.24, o andamento que representa a sua oitava superior seria o seu dobro, ou seja MM.48; a segunda oitava superior: MM.96 (que é o quádruplo) e o intervalo de quinta seria MM.72 (que é o triplo de 24) sobre 48, o intervalo de teça por 120 (quíntuplo de 24) sobre 96 etc.

Este método de trabalho, calculando matematicamente as mudanças rítmicas é, como

---

long and influential career as a pedagogue, and Henry Cowell's achievement becomes impressive indeed. There is no other quite like it.

<sup>73</sup> A introdução deste livro é organizada em números romanos minúsculos.

será apresentado a partir do subcapítulo 4.2, um antecessor do desenvolvimento de alguns processos rítmicos adotados por Kampela.

Cowell, antes né?! O cara que escreveu, para mim, uma das maiores obras da métrica do século XX, "*New Musical Resources*", que é um livro fenomenal sobre ritmo, mas o Cowell estudou também os clusters no piano, essa coisa toda veio dele. (Kampela, 2005a)

No mesmo ano de publicação do livro (1930) Cowell projetou o *Rhythmicon*,<sup>74</sup> um instrumento eletrônico de teclado (17 teclas) que atua com geração de som a partir de osciladores a válvula. Cada uma das teclas produz uma nota que é repetida periodicamente, gerando uma sequência rítmica através de discos rotativos que interrompem feixes luminosos de células fotoelétricas. Com este instrumento, ele foi capaz de executar composições, com tal variedade de padrões rítmicos, que seriam, a princípio, impossíveis para um instrumentista. A invenção foi concretizada com a colaboração do inventor russo Léon Theremin, em 1931 e com ela, Cowell aplicou os conceitos desenvolvidos em seu livro, como a, já mencionada, relação dos diversos elementos musicais com a série harmônica.

#### **4.1.1.1 – Politempo**

Através do livro "*New Musical Resources*" e do *Rhythmicon*, Cowell desenvolveu respectivamente a teoria e a prática do conceito de Politempo. Tal teoria aplica-se a um processo onde dois ou mais padrões rítmicos distintos ocorrem simultaneamente. Esta técnica influenciou a um considerável número de compositores, entre os quais, Elliott Carter, Henry Brant, David A. Jaffe, Evgeni Kostitsyn, Kyle Gann, Kenneth Jonsson, John Arrigo-Nelson, Brian Ferneyhough, Karlheinz Stockhausen, Frank Zappa e Peter Thoenes.

Sara Cohen (2007) destaca entre os compositores que adotaram o politempo, Colon Nancarrow (1912-1997), por considerar que foi a influência de Cowell que levou Nancarrow a escrever uma grande quantidade de obras para piano mecânico, esquivando-se assim do

---

<sup>74</sup> *Rhythmicon* pode também ser chamado de *Polyrhythmophone* ou, conforme o termo original, "rhythm machine". Uma demonstração do aparelho pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=HkodVcuPVAo>

intérprete, da mesma forma que Cowell fez com o *Rhythmicon*. Traldi (2014) destaca entre os influenciados por Cowell, Charles Ives (1874-1954) (contemporâneo de Cowell e um dos primeiros a utilizar a técnica de politempo) e Iannis Xenakis (1922-2001), que, segundo este mesmo autor, tem em sua obra *Persephassa*<sup>75</sup> (1969), para seis percussionistas e de 24 min. de duração um dos mais importantes exemplos da utilização de tempos diferentes simultâneos.

#### 4.1.2 – Steve Reich (1936)

Reich considera um pulso rítmico claro uma das principais forças elementares compartilhadas por todas as músicas do mundo - seja ela africana, indonésia, indiana, jazz ou barroco ocidental - e ele sente que este é um elemento essencial de seu estilo musical.<sup>76</sup> (Schwarz, 1981)

O compositor americano Steve Reich é um dos mais importantes compositores de música minimalista. Sua obra não é somente extensa, mas também largamente premiada.<sup>77</sup>

As composições de Reich são marcadas pela repetição frequente, pulso regular e ritmo harmônico lento. Conquer e Pymm (2004, p.135) destacam as seguintes características da obra de Reich: Unidades rítmicas ou melódicas curtas que se entrelaçam; andamentos rápidos e *Phase* como método de contraponto. Embora ressaltem que o compositor não apresenta tais características em todas as peças.

##### 4.1.2.1 – *Phase-shifting*

Reich desenvolveu um sistema de composição denominado *Phase-shifting*, ou mudança de fase. Glen M. Ballou (2009) apresenta as seguintes definições:

“*Phase* é a fração de todo o período decorrido, medido a partir de um dado fixo. (...)

Qualquer alteração que ocorra na fase de uma quantidade ou na diferença de fase

---

<sup>75</sup> Em *Persephassa*, assim como em outras peças de Xenakis, o tratamento do espaço é importantíssimo. Os seis percussionistas ficam distribuídos em torno do público e utilizam uma vasta gama de instrumentos e efeitos sonoros durante a peça.

<sup>76</sup> Reich considers a clear rhythmic pulse to be one of the prime elemental forces shared by all world musics-whether African, Indonesian, Indian, jazz, or Western Baroque - and he feels it is an essential element of his musical style.

<sup>77</sup> Como pode ser verificado no website do compositor: <http://www.steverreich.com/>

entre duas ou mais quantidades é o *Phase Shift*<sup>78</sup>. (p.p. 89-90)

O Phase Shift é representado por uma senoidal, como na figura 10:

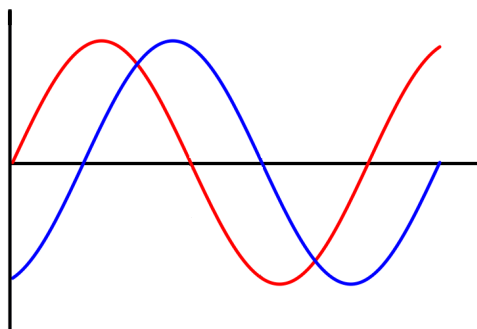


Figura 10 – Senoidal como modelo Phase Shift

Tal sistema é apontado por Traldi (2014) como uma criação acidental. Segundo este autor, Steve Reich percebeu que havia um pequeno deslocamento de tempo enquanto trabalhava com *loop* de duas gravações em uníssono. O compositor desenvolveu a sua técnica a partir dessa experiência, primeiro em músicas eletroacústicas e posteriormente em acústicas. O processo, em ambos os casos é similar, geralmente ele inicia suas peças com duas vozes em um uníssono. Estas vozes são repetidas várias vezes enquanto uma delas desloca-se gradativamente no tempo, afastando-se uma da outra e depois retornando ao uníssono. Na primeira página da peça *Piano Phase* (1967 - 2 pianos) é fácil identificar o processo, tanto auditivamente quanto visualmente. O segundo piano, conforme pode ser observado na figura 11, repete, em uníssono com o primeiro piano, a frase do primeiro compasso. No terceiro compasso o segundo piano inicia a simulação de diferença de defasagem que se segue gradativamente até o final da página.

---

<sup>78</sup> Phase is the fraction of the whole period that has elapsed, measured from a fixed datum. (...) Phase Shift. Any change that occurs in the phase of one quantity or in the phase difference between two or more quantities is the phase shift.

# piano phase

for two pianos  
or two marimbas\*

steve reich

$\text{♩} = \text{ca. } 72$

Repeat each bar approximately number of times written. / Jeder Takt soll approximativ wiederholt werden entsprechend der angegebenen Anzahl. / Répétez chaque mesure à peu près le nombre de fois indiqué.

1 (X4-8) 2 (X12-16) 3 (X4-16) 3 (X16-24) (X4-16) (tempo 1)

4 (X16-24) 5 (X16-24) 6 (X16-24) (X4-16) (tempo 1)

7 (X16-24) 8 (X16-24) 9 (X12-24) (X4-16) (tempo 1)

10 (X12-24) 11 (X12-24) 12 (X12-24) (X4-16) (tempo 1)

hold tempo 1 / Tempo 1 fortsetzen / tenir le tempo 1.

\* The piece may be played an octave lower than written, when played on marimbas. / Wenn Marimbas verwendet werden, kann das Stück eine Oktave tiefer als notiert gespielt werden. / La pièce pourra être jouée à l'octave inférieure quand elle est exécutée par des marimbas.

a.v.s. = *accelerando very slightly*. / *sehr geringfügiges accelerando*. / *très légèrement accelerando*.

© Copyright 1980 by Universal Edition (London) Ltd., London.

UE 16156 L

All rights reserved  
Printed in England

Figura 11 – Piano Phase, para dois pianos ou marimbas (1967)

As peças *Piano Phase*, para dois pianos ou marimbas (1967), *Violin Phase*, para violino e tape ou quatro violinos (1967) e a *Phase Patterns* para quatro órgãos eletrônicos (1970)



recebem no próprio nome a indicação da técnica utilizada por Reich, o que demonstra a importância que o compositor dá a esta técnica.

O Phase-shifting é um processo composicional em que a organização do ritmo gera outros parâmetros da obra. Por exemplo: O batimento gerado pelo início da defasagem do ritmo e seu retorno ao uníssono gera a relação de tensão e relaxamento ao mesmo tempo em que define a forma da peça. O próprio Reich afirma em entrevista concedida a Emily Wasserman (1972) que o *phase-shifting* é um processo composicional em que o ritmo é o principal elemento. Ele afirma, nesta mesma entrevista, que o ritmo tem prevalência inclusive sobre as notas e instrumentos utilizados. No entanto, o resultado é que, a partir de um processo simples, Reich concebe ritmos de subdivisões irregulares e uma complexa combinação de alturas. Ocorre aqui o que dissera Koellreutter (*apud* Pimenta, 2010, p. 193), ao afirmar que “algumas obras minimais são apenas aparentemente simples – na verdade, para quem é capaz de identificar as suas relações estruturais, são bastante complexas.

Uma característica que provavelmente é o principal fator para o desenvolvimento de uma técnica de composição que seja bastante previsível é o fato de que para o compositor há grande importância em perceber auditivamente os processos estruturais. Ele escreveu em 1968 um ensaio sobre a sua técnica, intitulado: “*Music as a gradual process*” onde afirma: “Estou interessado em processos perceptíveis. Eu quero ser capaz de ouvir o processo acontecendo enquanto a música estiver soando<sup>79</sup>” (Reich, 2002)

#### 4.1.3 – Oliver Messiaen (1908-1992)

O princípio básico da concepção rítmica de Messiaen é a irregularidade rítmica. Messiaen dizia que na natureza nada é regular, desde as vagas do oceano ao vento... (Mota, 2007, p.31)

O compositor francês Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen era além de compositor e organista, ornitólogo<sup>80</sup>. A concomitância destas três atividades influenciou muito a sua

---

<sup>79</sup> I am interested in perceptible processes. I want to be able to hear the process happening throughout the sounding music.

<sup>80</sup> Messiaen também foi um influente professor e lecionou para grandes compositores da geração seguinte, entre os quais: Pierre Boulez (1925 - 2016), Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), e José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943 - 2010).

escrita rítmica, o que se revela no seu livro: *"Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie"*.

O próprio nome deste tratado não é casual, antes dizendo-nos da essência de Olivier Messiaen: um estudioso do ritmo ("ritmicista", usando os seus termos), um compositor de música colorida e um ornitólogo. São efectivamente as suas 3 facetas fundamentais. Dum ponto de vista mais profundo, podemos dizer que esta personalidade de Messiaen tem como ponto de partida um facto único: a sua crença em Deus. É essa crença que faz Messiaen olhar para a obra directa de Deus, a natureza, e observar que nela nada é regular em termos rítmicos. (Mota, 2007, p.25)

O livro é organizado em sete tomos, sendo os três primeiros dedicados ao ritmo. Neles, Messiaen aborda, entre outros aspectos, a métrica grega, os ritmos hindus, os ritmos não retrogradáveis, as personagens rítmicas e os ritmos contemporâneos.

De fato, a irregularidade rítmica é marcante na obra de Messiaen, para ele o ritmo foi, segundo Mota (2007), gradativamente ganhando importância.

Falar de Messiaen é, ainda, falar acerca do ritmo como parâmetro fundamental na composição. Messiaen - "compositeur et rythmicien", como ele próprio gostava de se apresentar - dedicou uma boa parte da sua vida à investigação das relações entre duração ("durée") e tempo, uma questão fundamental para a arte musical que, no seu caso, implicou um estudo e uma reflexão que ultrapassaram os habituais limites, por assim dizer, práticos e mais concretos da composição. (Cascardo, 2002)

Segundo Flo Menezes (2002, p.403), dentre as diversas técnicas utilizadas pelo compositor francês, quatro se destacam e dentre estas, aponto as três que afetam diretamente a estrutura rítmica:

- (i) A utilização de ritmos não retrogradáveis;
- (ii) Transcrição e consequente metamorfose em notação musical do canto dos pássaros;
- (iii) As permutações simétricas.

Apresentarei brevemente tais técnicas, no entanto, é importante considerar que muitas das figurações rítmicas utilizadas por Messiaen são oriundas da métrica grega e também de complexos ritmos hindus. Além disso, ele também faz uso de sequências de ritmos cuja duração são números primos (5, 7, 11, 13, etc.) e de ritmos cujos números tenham significado

religioso (3 - Santíssima Trindade, 4 - cruz, 7 - Criação). (Mota, 2007, p.31)

Pode-se observar uma espécie de mutação por volta dos anos 40 e início dos anos 50 do séc. XX. Este foi o período mais experimental na música de Messiaen, sobretudo quanto ao ritmo e polifonia. Foi também nessa época que o canto dos pássaros se tornou um componente fundamental na sua inspiração musical. (Baggech, 1998, p. 5). No entanto, tal mutação fora preparada desde a peça para órgão *Nativité du Seigneur* de 1935, que, segundo Mota (2007) é um divisor no campo do ritmo, que passa a ser tratado de forma mais complexa com o uso sistemático da técnica de valor acrescentado. Nela surgem também pela primeira vez tanto as células rítmicas hindus quanto um canto de pássaro, embora de forma estilizada.

#### **4.1.3.1 – Ritmos não retrogradáveis**

Não é apenas a arte do similar, é também o espelho que inversamente reproduz seu *retrógrado* (Messiaen *apud* A. L. da C. Moreira, 2015, p.13)

Ritmos não retrogradáveis, também chamados de palíndromos rítmicos consiste no ritmo que possui um eixo de simetria e que se torna idêntico caso seja lido de trás para a frente. Tal técnica foi desenvolvida por Messiaen a partir do estudo da rítmica da música hindu. O próprio Messiaen (1986) a define como um agrupamento rítmico cuja a proporção das durações é idêntica em qualquer um dos sentidos, ou seja, um agrupamento que lido tanto da esquerda para direita, quanto da esquerda para a direita, resultaria no mesmo ritmo.

Na figura 12 estão apresentados os primeiros compassos do vigésimo movimento da peça *Regard de l'Église d'amour do Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* para piano solo, nela estão assinalados dois palíndromos rítmicos.

Figura 12 – Início do mov.20 *Regard de l'Église d'amour* do *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus Messian* (1944)  
Piano solo

Patrícia de Carli (2008) explica que as células centrais dos ritmos não-retrogradáveis são passíveis de manipulação, através de aumento, diminuição, agregação de valores etc. Segundo a mesma autora, esta manipulação também pode ocorrer nas extremidades de maneira similar, ou seja, mantendo a característica principal do conjunto não retrogradável.

#### 4.1.3.2 – Transcrição e consequente metamorfose em notação musical do canto dos pássaros

Não se pode discutir a música de Olivier Messiaen sem mencionar o canto dos pássaros<sup>81</sup>. (Hold, 1971)

A partir de 1952, segundo Patricia Carli (2008), Messiaen resolveu viver em profunda solidão, buscando refúgio na natureza. Este período ficou conhecido como "a década pássaro" e foi nele que o compositor escreveu mais peças com essa influência.

Segundo Alex Ross (2007), Messiaen teria dito em uma de suas aulas a seguinte frase: "Os ritmos [dos cantos dos pássaros] são infinitamente complexos e infinitamente variados,

<sup>81</sup> One cannot discuss the music of Olivier Messiaen without mentioning bird-song.

porém sempre da maior precisão e clareza" (p. 474).

Segundo Ana Telles (2003), Messian já utilizava, nas suas obras dos anos 40 do séc. XX, o canto dos pássaros, porém foi a partir dos anos 50, que o compositor passou a utilizá-los com ainda maior rigor.

#### 4.1.3.3 – Permutação Simétrica

Para Meneses (2002), na permutação simétrica as durações sucedem uma certa ordem e são retomadas sempre na ordem inicial. Segundo Downing (2009) o termo "permutação" refere-se ao número de diferentes formas de escolher a disposição de apresentação em um grupo e ao número de possibilidades de organizar coisas de um grupo de objetos.

A obra mais emblemática desta técnica é a *Chronochromie* (1959-1960). Sílvio Ferraz (1998) aponta que nesta obra as permutações simétricas são aplicadas a uma série de trinta e duas durações. Segundo este autor, os valores excessivamente longos de parte das durações favorecem ainda mais a escuta de um tempo fluido. No qual é sobreposto os cantos de pássaros, trabalhados em um complexo sistema de permutação e transformação.

"Retrograde" of the motoric cell with rhythmic distortion and timbral redistribution of percussive effects (permutation)

"Symmetry" of internal rhythm inverting around a percussive axis (done by the left hand) changing position of percussive effects

"Repetition" with rhythmic displacement of the motoric-rhythmic cell

Figura 13 – Trecho de *Gestures in* (Kampela, 2002<sup>a</sup>, p. 170)

Messiaen influenciou muitos compositores. É relevante observar que também Kampela utiliza alguns padrões desenvolvidos por Messiaen. Kampela (2002b) apresenta (vide figura 13) como combina, na sua peça *Gestures* (1993), células motoras combinadas para gerarem retrógrados através de processos de simetria e repetição com aumento, entre outras variações.

#### 4.1.4 – Brian Ferneyhough (1943)

Ferneyhough é o principal expoente da chamada “New complexity<sup>82</sup>” e foi professor de composição de Arthur Kampela<sup>83</sup>. A escrita rítmica dos dois compositores, apesar de haver particularidades, apresenta pontos de intercessão. Há semelhanças em dois processos, o primeiro é o uso de quáteras aninhadas (embora a grafia adotada por cada um dos dois seja diferente) e a segunda semelhança se encontra no fato de que os dois compositores adotam fórmulas de compasso inspiradas na teoria de Henry Cowell.

A escrita de compasso utilizada por Ferneyhough é denominada por ele de compassos irracionais (*irrational meters*) enquanto os compassos na obra de Kampela são chamados de compassos não integrais (*non-integral meters*). Outra diferença entre ele e Kampela é o modo de grafar este compasso<sup>84</sup>. Bortz (2006) explica que Ferneyhough emprega fórmulas de compasso que dividem a semibreve irregularmente, como por exemplo, 7/20 (sete quintinas de semicolcheias), 1/10 (uma quintina de colcheia), tal notação, segundo esta autora, pode causar ao intérprete acostumado com a grafia tradicional uma reação negativa, ao interpretar a grafia de Ferneyhough como um complexificação excessivas da escrita. Tal reação encontraria eco nas críticas que alguns músicos, como o compositor Pierre Boulez (1925 - 2016), tecem a obra de Ferneyhough.

Minha evolução sempre se delineou no sentido de não abandonar uma certa comple-

---

<sup>82</sup> Termo que, segundo Fernando Kozu (1994), foi cunhado por Richard Toop na década de 1980 para se referir aos compositores da “Escola Britânica”.

<sup>83</sup> Kampela teve aulas particulares com Ferneyhough em 1993.

<sup>84</sup> As principais diferenças entre a escrita rítmica destes dois compositores serão apontadas no subcapítulo 4.4 desta parte da tese, no qual apresentarei uma contraposição entre ambas.

xidade de escritura, mas uma complexidade que seja sempre realizável. Estou tranqüilo para falar de Ferneyhough, por que regi seus *Carceiri d'Invenzione* e gravei uma e suas obras, *Funérailles*, e sei muito bem como os músicos reagem à sua música: eles reagem em função da impossibilidade de pensar as coisas. Esta problemática remonta, no mais, ao Stockhausen dos primeiros quatro *Klavierstück*. (Boulez, 2006, p. 217)

A questão sobre a possibilidade ou impossibilidade da interpretação rítmica da obra de Ferneyhough não será abordada no presente panorama, mas é de bom alvitre observar que tal crítica, como foi apresentado no ponto 3.2 desta secção, também foi dirigida – embora em contexto diferente – à Kampela.

Uma das técnicas utilizada por Ferneyhough que caracteriza a sua escrita rítmica é a “Intensificação figural”. Esta técnica, segundo Castellani (2009), consiste em sucessivas e graduais “deformações” sobre uma determinada figura. Para Ferneyhough (1993a), figura é “um gesto cujo componentes característicos - timbre, entonação, nível dinâmico, e assim por diante - revelam uma tendência para escapar de um contexto específico para se tornar radical com significação independente, livre para recombinar, para “solidificar” em novas formas gestuais”<sup>85</sup> (p.37)

Kozu (2003), tomando um trecho da peça *Lemma-Icon-Epigram* (1981) de Ferneyhough para piano solo apresenta duas figuras que resumem suas análises e demonstram a utilização da Intensificação Figural (vide figura 14).

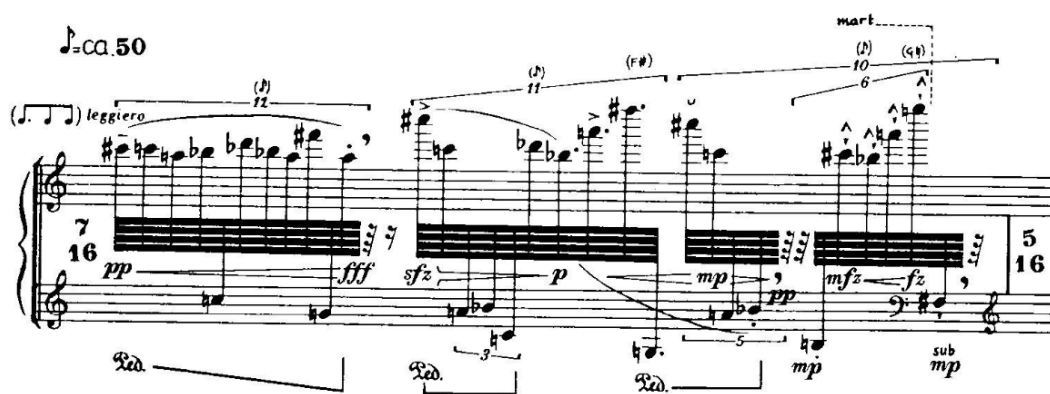


Figura 14 – Trecho da peça *Lemma-Icon-Epigram* (1981) - Brian Ferneyhough

<sup>85</sup> A gesture whose componente defining features – timbre, pitch contour, dynamic level, and so on – display a tendency towards escaping from that specifying context in order to become independently signifying radicals, free to recombine, to “solidify” into further gestural forms.

Segundo este autor, o primeiro conjunto de notas (chamado de "célula gerativa"), passa por um processo de transformação sistemática, deformando-o. O resultado é apresentado por ele na figura 15.

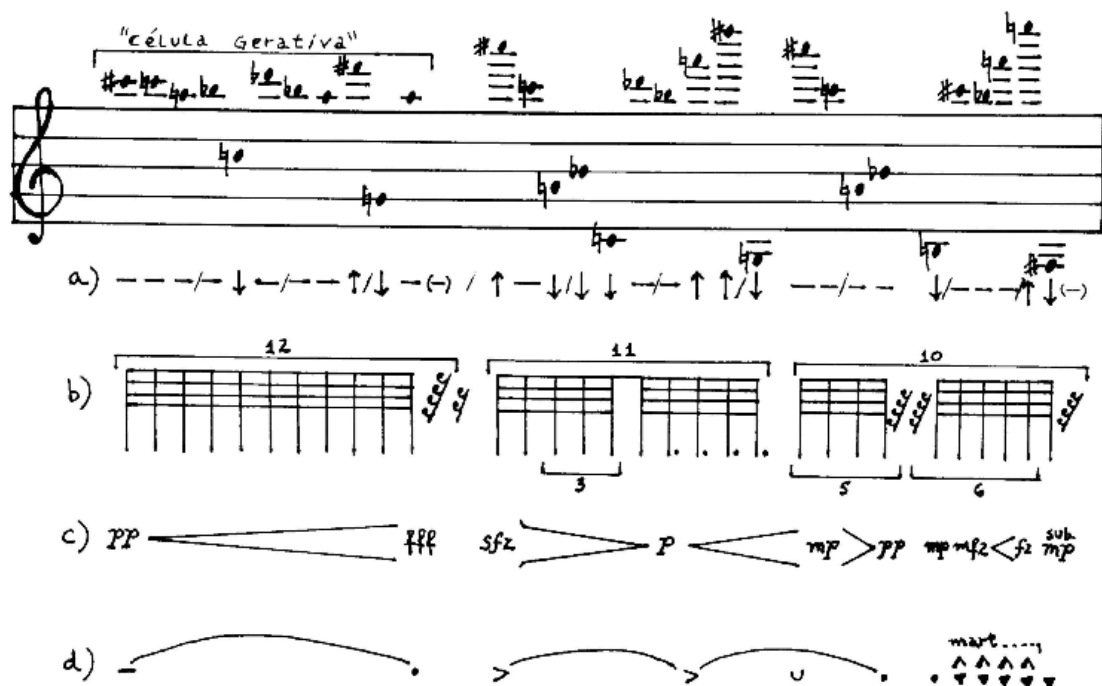


Figura 15 – Intensificação Figural na peça Lemma-Icon-Epigram (1981) - Brian Ferneyhough<sup>86</sup>

Neste exemplo a letra "a" representa as alterações nas alturas (com o deslocamento do registro de certas notas); a letra "b" apresenta as alterações rítmicas (acelerações, retardações e inserções de pausas); a letra "c" indica os contrastes de dinâmica e a letra "d" os de articulação. Assim, através da intensificação figural o ritmo (assim como outros elementos) é alterado com acelerações e retardações, inserções e omissões de sons e pausas. Kampela apresenta certa influência desta técnica composicional na peça *Percussion Study I*, como será apresentado na Parte III, subcapítulo 2.3.6.1

<sup>86</sup> Fonte da figura 15: (Kozu, 2003, p. 63)



#### 4.1.5 – Elliott Carter (1908-2012)

Eu vim da escola americana de Elliott Carter (...) que já trabalhava com modulação métrica. (Kampela, 2013c)

O compositor norte americano Elliott Cook Carter Jr. estudou literatura em Harvard e, nos anos 30, foi a Paris estudar música. O compositor permaneceu em atividade até os últimos anos de vida. Em sua extensa lista de composições, ele apresentou, inicialmente, uma fase neoclássica e em seguida adotou uma estética atonal e com ritmos complexos.

Entre seus feitos está o desenvolvimento da técnica conhecida como Modulação Métrica ou Modulação Temporal.<sup>87</sup> Esta técnica foi usada por Carter para, segundo Bortz (2006), determinar *rallentandos* ou *accelerandos* com precisão, preparando as mudanças de tempo de maneira sutil. Slonowsky (2001, p.407) explica que se trata de uma técnica em que um padrão rítmico é sobreposto ao outro, para então substituí-lo e tornar-se o medidor básico.

Carter utiliza cálculos matemáticos para controlar as alterações de andamentos. A indicação da modulação temporal é feita, como na figura 16, com um sinal de igual entre as duas figuras que têm velocidade equivalente. Tal procedimento permite tanto uma mudança gradual quanto brusca. Traldi (2014) explica que nesta técnica a mudança ocorre através de uma figura do primeiro andamento que tem valor equivalente a alguma figura do segundo andamento.



Figura 16 – Modulação temporal entre o compasso 109-110 na peça *Changes* (Carter, 1983)

<sup>87</sup> Richard Franko Goldman foi, segundo John Link (2003), o primeiro a adotar o termo modulação temporal. Isto ocorreu em 1951 enquanto ele revia a Sonata para Cello de Elliott Carter.

Para Larrick (1988) há na obra de Carter uma mutação de um ritmo ao outro que é muito eficaz em provocar uma sutil resposta emocional no ouvinte atento, pois o ritmo novo surge a partir do antigo, ainda que muitas vezes de forma imperceptível para o ouvinte. Neste aspecto, a escrita de Carter se assemelha a de Kampela porque – de certa forma – a ModMic desenvolvida por este é uma evolução da Modulação Temporal desenvolvida por aquele. Kampela, como será apresentado no subcapítulo 4.6, aplica o método de Carter nas subdivisões do tempo, realizando o avanço anunciado por Ferneyhough (1995) ao constatar que a degradação da estrutura métrica reduziu-a a função de “mantenedora do tempo” e apontando que alguns compositores tentaram superar estes problemas com o auxílio de relações proporcionais (como a técnica de modulação métricas de Carter) – Ferneyhough ainda afirma que - não há nenhuma dúvida de que muito pode ser feito para estender esta forma de aumento de perspectiva.

Krüger (2013) apresenta uma fórmula para calcular as mudanças de andamento na obra de Carter. Tal cálculo deve ser feito para cada figura, ou grupo de figuras. Na fórmula apresentada por ele, a unidade de tempo é dividida pela figura a ser calculada e multiplicada então pelo andamento. Este método tem semelhança com o método de Weisberg, apontado por Bortz (2003) e Cury (2006) para o cálculo das mudanças de andamento nas obras de Kampela e que serão apresentados no subcapítulo 4.6.

#### **4.1.6 – Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988)**

Sem dúvida, a imensa escala de todas as suas obras e suas dificuldades técnicas quase insuperáveis fazem maestros e solistas pensarem três ou quatro vezes antes de considerar a sua performance<sup>88</sup>. (Arthur G. Browne, 1930, P.6)

Kaikhosru Shapurji Sorabji foi compositor, crítico de música, pianista e escritor. Ele tinha origem parse e seu nome ao nascimento era Leon Dudley Sorabji. Como compositor e pianista, Sorabji foi em grande parte autodidata, e se distanciou das principais correntes da vida musical contemporânea no início de sua carreira.

---

<sup>88</sup> Doubtless the immense scale of all his works and their almost insuperable technical difficulties make conductors and soloists think three or four times before considering their performance.

Sorabji é descrito por Alistair Hinton (2003) como um compositor bastante excêntrico, misantropo, misógino, com temperamento difícil, que desconsiderava as opiniões de todas as pessoas, detestava todos os músicos e que escreveu músicas tão longas e complexas, que eram quase impossíveis de serem executadas. Ele tinha uma certa tendência ao isolamento, e em 1950 mudou-se de Londres para a aldeia de Castelo de Corfe, em Dorset, onde passou grande parte da sua vida. Sorabji possuía, realmente, certa aversão ao público, mas, mesmo assim, tem-se relato que ele apresentou alguns de seus trabalhos entre 1920 e 1936, porém, a partir daí, "proibiu" performances de suas peças até 1976, quando foi convencido por Alistair Hinton a liberá-las.

A produção de Sorabji (composta por mais de 100 composições, sendo a maioria para piano solo) é caracterizada pelo uso frequente de polirritmia, justaposição complexa de elementos tonais e atonais, e ornamentação abundante.

Uma das suas peças mais famosas, *Opus Clavicembalisticum* (1929-30), para piano solo tem, além da complexidade e dificuldade técnica, duração média de de quatro horas e meia. (Griffiths, 2004)

Estas durações não significariam nada, é claro, se elas não fossem preenchidas com uma música fascinante. E elas são. Sorabji, como um jovem em Londres durante os anos antes da Primeira Guerra Mundial, conheceu a música que parecia mais moderna, excitante e esotérica. Ele ficou fascinado com as harmonias sumptuosos e brilhantes texturas do compositor polonês Karol Szymanowski, mas o exemplo que significava mais para ele era o do pianista alemão-italiano e compositor Ferruccio Busoni.<sup>89</sup> (Griffiths, 2004)

Abrahams (2001) afirma que Sorabji se interessava pelas artes e filosofias orientais, especialmente persas e indianas e que tais interesses se revelam na irregulares métricas, fraseado e contraponto ritmicamente complexo de sua música. Para Kampela (2013b) esta irregularidade rítmica é um ponto de semelhança entre Sorabji e Ferneyhough, embora aquele não tenha o requinte deste.

---

<sup>89</sup> These durations would mean nothing, of course, if they were not filled with fascinating music. They are. Sorabji, as a young man in London during the years before World War I, got to know the music that seemed most modern, exciting and esoteric. He was fascinated by the sumptuous harmonies and glittering textures of the Polish composer Karol Szymanowski, but the example that meant most to him was that of the German-Italian pianist and composer Ferruccio Busoni.



Figura 17 – *Gulistan* (piano solo) Kaikhosru Shapurji Sorabji

A figura 17 apresenta o início da peça *Gulistan* (piano solo), onde é possível observar a complexidade rítmica de Sorabji. Não há indicação de compasso e a polirritmia é causada pela contraposição de quiálteras.

#### 4.2 – Níveis de contração e quiálteras aninhadas

Para compreender a maneira como Kampela articula a sua escrita rítmica é necessário entender antes o que ele chama de níveis de contração. Níveis de contração são, nas palavras de Kampela (1998, p. 3), “níveis de *ratio* nas subdivisões de uma figura rítmica”. Um ritmo que não apresente quiáltera tem nível de contração zero, ou neutro; se nele houver uma quiáltera (denominada de quiáltera primária) terá nível um de contração, se nele houver duas quiálteras sobrepostas (quiálteras primária e secundária) ele terá nível dois de contração, se nele houver três quiálteras sobrepostas (primária, secundária e terciária) ele terá nível três de contração e assim sucessivamente (figura 18). Esta sobreposição de quiálteras é chamada de quiálteras aninhadas.

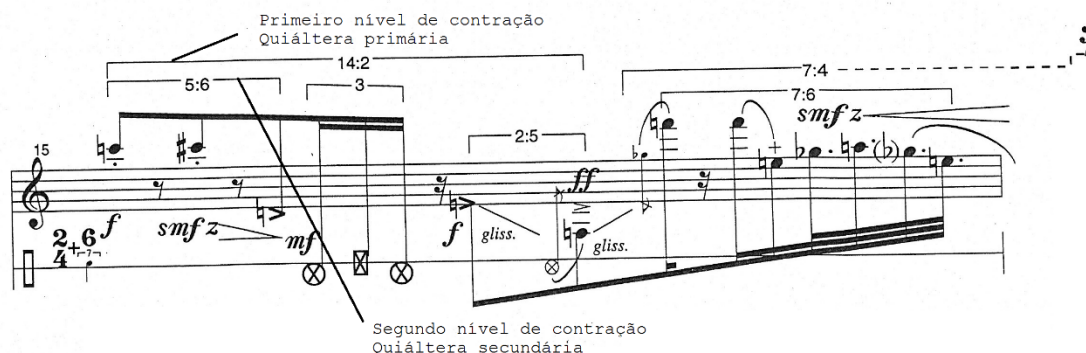


Figura 18 – Trecho da peça *Percussion Study II*

Nas quiálteras aninhadas as contrações ocorrem em diferentes *ratios*: uma quiáltera primária altera a divisão de algum tempo (ou parte do tempo) da peça, enquanto uma quiáltera secundária altera algum tempo (ou parte do tempo) da quiáltera primária e assim sucessivamente. Ou seja, ao analisar a figura 18, deve-se considerar que a quiáltera secundária[5:6] incide sob a quiáltera primária [14:2] e por isso altera a divisão desta.

A grafia das quiálteras é apresentada por Kampela com a fórmula [X:Y], lê-se X no lugar de Y. Esta grafia se baseia no fato de que, quando uma quiáltera modifica uma subdivisão do tempo ela obrigatoriamente altera a quantidade de figuras de mesmo valor. Por exemplo, na figura 19 há uma sequência de quiálteras de três (extraída da peça *La ciudad de las columnas* – escrita por Leo Brouwer). Nesta situação, com a utilização da quiáltera passam a caber 3 semicolcheias onde normalmente caberiam 2 (meio tempo de semínima), assim  $X=3$  e  $Y=2$ . Na grafia desenvolvida por Kampela esta quiáltera poderia ser grafada com a fórmula [3:2]<sup>90</sup>, pois X equivale a quantidade de figuras geradas pela quiáltera e Y equivale a quantidade de alguma figura que aquela fração de tempo comportaria caso não houvesse a intervenção da quiáltera.

<sup>90</sup> O exemplo tem o intuito de apresentar a escrita de quiálteras de Kampela, no entanto, o compositor geralmente não utiliza essa grafia para quiálteras de três, conservando, somente neste caso, a escrita tradicional.

## "La Ceiba y el Colibrí"

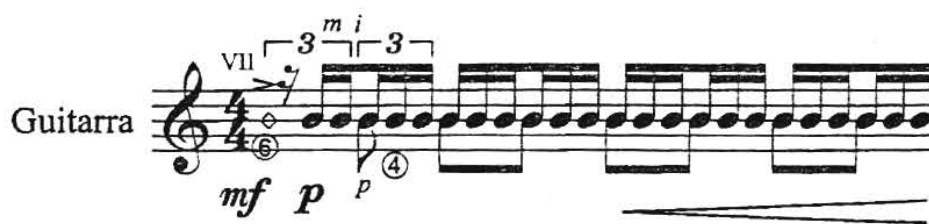


Figura 19 – Primeiro compasso do movimento "La Ceiba y el Colibrí" da *Ciudad de las Columnas* (Leo Brouwer)

Ao representar em fração uma quiáltera [X:Y] ela se torna Y/X, sendo, portanto, Y o numerador e X o denominador. Em uma fração matemática, a fórmula Y/X representa uma divisão em X partes da qual se tem Y partes, no entanto, esta abordagem não se aplica na escrita de Kampela. Nela, uma quiáltera [7:3], que, como já apresentado, indica sete no lugar de três, é representada pela fração 3/7. Tal fração informa que, onde supostamente haveria três figuras passa, com a quiáltera, a ter sete.

Durante as análises da produção de Kampela foram identificados três modos de expressão gráfica das quiálteras aninhadas que figuram, nas obras para violão solo, nas peças *Percussion Study II*, *III* e *IV* e apontam para uma gradual clarificação da grafia.

Na *Percussion Study II*, primeira peça de Arthur Kampela para violão solo a utilizar as quiálteras aninhadas, a grafia de tais compassos se limita a indicar os números representados por X e Y. Esta grafia deixa ao encargo do intérprete o dever de analisar a qual figura rítmica X e Y estão se referindo.

Para exemplificar, podemos retomar a figura 18, onde observamos seis quiálteras, sendo duas primárias: [14:2][7:4] e quatro secundárias: [5:6], [3:2],<sup>91</sup> [2:5] e [7:6]. Na quiáltera [14:2], quatorze figuras substituem duas e cabe ao intérprete identificar qual figura rítmica, representada pelo número 2 (Y) foi alterada e a qual figura o compositor se refere como resultante da alteração (X). A identificação destas figuras é importante, porque Kampela utiliza com frequência figuras rítmicas diferentes entre X e Y, situação já enunciada por Vargas

<sup>91</sup> Como foi explicado anteriormente, Kampela não indica na partitura a fórmula [X:Y] para quiálteras tão simples. No entanto, tal fato não impede que a fórmula seja utilizada para efeitos de análise, como faz o próprio compositor.

(2012a) e denominada, nesta pesquisa, de utilização de figuras discrepantes. Nesta quiáltera  $X=14$  **semicolcheias** e  $Y=2$  **semínimas**.

Para identificar a figura rítmica utilizada em Y deve-se analisar qual figura corresponde - no âmbito da quiáltera - ao valor indicado por Kampela. A quiáltera [14:2] incide sobre um compasso alternado<sup>92</sup>, ocupando toda a extensão da primeira parte do compasso (2/4), nesta situação, em que há dois tempos no compasso e cada tempo corresponde a uma semínima, a única figura que pode ter sido usada preenche duas unidades é a semínima, portanto, é essa a figura indicada por Kampela.

Para identificar X é necessário detectar a figura, que multiplicada por 14, corresponde ao ritmo escrito no compasso. Dentro da quiáltera [14:2], o compositor incluiu três quiálteras secundárias: [5:6], [3:2] e [2:5] e uma pausa de semicolcheia, por isso é necessário analisar o Y destas quiálteras secundárias que estão dentro da quiáltera primária [14:2], pois Y indica quantas figuras teriam neste trecho caso não houvesse tais quiálteras secundárias, conforme a exemplificação a seguir:

Y das quiálteras secundárias:

[5:6] –  $Y=6$

[3:2] –  $Y=2$

[2:5] –  $Y=5$

Estas quiálteras secundárias alteraram 13 figuras no total. Somando este resultado à pausa de semicolcheia - que não pertence a nenhuma quiáltera secundária – têm-se as quatorze figuras indicadas por Kampela, sendo que, ao menos uma delas é semicolcheia. Tal fato já é suficiente para concluir que o número 14 na quiáltera primária [14:2] refere-se à semicolcheia, porém, além deste, há uma outra informação que o corrobora: na quiáltera secundária [3:2], o fato de Kampela ter utilizado a grafia tradicional de compasso indica que ele utilizou também o procedimento tradicional, utilizando semicolcheia em X e Y. Assim, das quatorze figuras, três são obrigatoriamente semicolcheias.

---

<sup>92</sup> Compassos alternados são compassos formados pela união de dois ou mais compassos diferentes executados alternadamente. (Med, 1996, p. 123).

Na figura 20 apresento um segundo exemplo. Neste compasso há três níveis de contração: no primeiro, há uma quiáltera [27:28], no segundo há duas quiálteras [6:2] e no terceiro há três quiálteras [3:2] e uma [5:2].

Figura 20 – Compasso 27 da Percussion Study II

A figura 20, assim como a figura 18 possui uma indicação de compasso alternado ( $7/8 + 2/9$  de semínima). A parte fracionada da fórmula será abordada separadamente no subcapítulo 4.4 (Compassos não integrais), ficando aqui somente a análise da parte do compasso referente a  $7/8$ .

A fórmula de compasso  $7/8$  indica que esta parte do compasso comporta sete colcheias, que correspondem à duração de 14 semicolcheias e de 28 fusas. Na quiáltera primária [27:28] Kampela parte, portanto, de 28 **fusas** (Y). No entanto, ao grafar, utiliza 27 **semicolcheias** (X), portanto a indicação [27:28] significa que 27 semicolcheias estão no lugar de 28 fusas.

Nas quiálteras secundárias [6:2] Kampela utilizou seis **colcheias** no lugar de duas **semínimas**. Nas quiálteras terciárias [3:2] há três colcheias no lugar de duas colcheias e é por esse motivo que Kampela utiliza somente o número três, como na grafia da figura 18. Na quiáltera terciária [5:2] cinco **colcheias** ocupam o lugar de 2 **semínimas**. Partindo da quiáltera terciária [5:2] (destacada na figura 21), indicarei um método para calcular quais figuras estão sendo utilizadas na relação [X:Y] desta quiáltera.



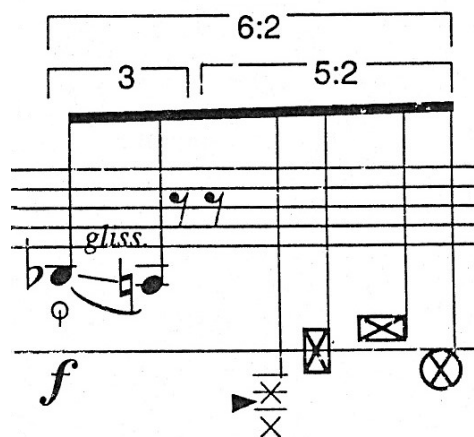


Figura 21 – Destaque na quiáltera [5:2]

A discrepância ou concordância entre as figuras utilizadas pode ser verificada comparando a grafia da quiáltera com a sua indicação numérica. Ou seja, para identificar X é necessário observar a relação entre o número indicado na fórmula  $[X:Y]$  e as figuras usadas no compasso. Na contração [5:2], X está indicado com o número cinco e há cinco colcheias na quiáltera, portanto  $X=5$  colcheias.

Para identificar Y é necessário analisar a estrutura em que a quiáltera está, deduzir os tempos não computados nas outras figuras e ver a relação entre os tempos faltantes e a indicação numérica de Y. Mantendo o mesmo exemplo, sabendo que a quiáltera terciária [5:2] está contida na quiáltera secundária [6:2] e levando em consideração que duas colcheias desta quiáltera secundária foram usadas na quiáltera terciária [3:2] deduz-se que quatro colcheias foram alteradas para cinco colcheias. Esta relação de que quatro colcheias foram alteradas para cinco deve ser confrontada com a indicação usada por Kampela [5:2]. Como duas semínimas duram tanto quanto quatro colcheias, Y corresponde a duas semínimas.

Para identificar as figuras nas quiálteras secundárias [6:2] deve-se considerar que as quiálteras terciárias [3:2] tratam apenas de colcheias. Desta forma, X representa obrigatoriamente colcheia e a figura representada por Y deve ser identificada a partir dos tempos faltantes da quiáltera primária.

Para a quiáltera primária [27:28] Y representa fusa porque, conforme já exposto, a indicação do compasso 7/8 remete a 28 fusas. Quanto a X, pode-se considerar duas possibilidades, ou X representa fusas ou semicolcheias. Para identificar X abordarei a primeira hipótese, a de que X também representa fusas. Desta forma, observa-se que - excluindo as duas

quíalteras secundárias [6:2] - tem-se o equivalente a 22 fusas; subtraindo-se este valor de 27 (que é o valor de X) obtém-se 5. Este valor remete ao valor de Y das duas quíalteras secundárias [6:2] e por isso deve ser dividido entre ambas. No entanto, não é possível que Y seja igual a 2,5. Ao sopesar a hipótese de que Y representa semicolcheias (ao invés de fusas) é feito o mesmo processo: (i) observa-se - excluindo as duas quíalteras secundárias [6:2] - a quantas semicolcheias equivalem o escrito na quíaltera primária, cuja resposta é 11; (ii) subtrai-se o valor obtido (11) de 27 (Y da quíaltera primária), cuja resposta é 16; (iii) contrapõe-se o valor obtido às duas quíalteras secundárias [6:2], de onde se conclui que cada uma delas tenha  $Y=8$ , que é um valor viável. Desta forma, a quíaltera primária [27:28] indica 27 semicolcheias e 28 fusas.

As quíalteras da figura 20 estão organizadas da seguinte forma: Quíaltera primária [27 semicolcheias: 28 fusas]; quíaltera secundária [6 colcheias : 2 semínimas] e quíalteras terciárias [3 colcheias : 2 colcheias] - [ 5 colcheias : 2 semínimas].

Sendo tal escrita por demais complexa, ao escrever a *Percussion Study III*, Kampela aprimorou a grafia das quíalteras, passando a indicar acima delas o seu tempo de duração. Tal aprimoramento facilita a análise do valor de Y pelo intérprete, pois, ao indicar – como na figura 22 - que a contração [7:4] (primeira quíaltera do compasso) dura uma semínima fica explícito que o número 4 refere-se a semicolcheia, que é um quarto da semínima.

The image displays two staves of handwritten musical notation for 'Percussion Study III'. The notation is complex, featuring various rhythmic values and quíalteras (ratios) indicated above the notes. The first staff includes quíalteras such as 3:4, 7:4, 5:4, 7:4, 5:3, 7:4, and 4:2. The second staff includes quíalteras such as 3:4, 5:4, 3:4, 7:3, and 3:4. The notation is written in a style that suggests a specific rhythmic interpretation, with some notes marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The overall structure is intricate, reflecting the complexity of the piece.

Figura 22 – Percussion Study III

A partir da *Percussion Study IV (Exoeskeleton)*, Kampela adotou uma segunda alteração na escrita, indicando nos campos X e Y não apenas os números das quiálteras, mas também qual está sendo representada. Este tem sido o padrão de escrita adotado por Kampela desde então. Tal notação não deixa dúvidas sobre as figuras utilizadas nas quiálteras e facilita a decodificação rítmica pelo intérprete. Como exemplo, na figura 3 é apresentado o compasso 11 da parte do violão da peça *Elastics II*. Neste compasso há quatro quiálteras, sendo duas primárias [3:4] - [5:3] e duas secundárias [3:2] - [3:2]. Na quiáltera [3:4] deste compasso é indicado que três **colcheias** estão substituindo quatro **semicolcheias**. Kampela está, nesta situação, utilizando duas figuras discrepantes na mesma fórmula e tal informação fica evidente com esta escrita. Nos outros três compassos, como só há uma indicação de figura (semicolcheia) ela representa tanto X quanto Y.

Acredito, enquanto intérprete da obra de Kampela, que esta última alteração na escrita ofereceu um enorme auxílio ao intérprete, não apenas por apresentar de forma evidente as discrepâncias entre as figuras, mas sobretudo por apresentar de forma clara quais figuras são referenciais nas contrações escritas pelo compositor

Figura 23 – Compasso 11 - (violão) da *Elastics II*

Entender o funcionamento das quiálteras aninhadas, saber identificar as figuras utilizadas e compreender os níveis de contração é imprescindível para assimilar a escrita rítmica utilizada por Kampela em muitas de suas obras e é, na minha opinião, um pré-requisito para dar início aos estudos dos compassos não integrais e a modulação micrométrica.

### 4.3 – Cálculo de velocidade em quiálteras aninhadas

O método apresentado pela literatura para interpretar ritmicamente a obra de Kam-pela foi concebido por Weisberg (1993) e propõe que as velocidades das figuras sejam calculadas previamente. Isto corresponde ao modo tradicional de leitura de ritmos que também se utiliza do cálculo da velocidade das figuras, embora - dependendo das relações entre as figuras - seja suficiente saber que uma dura o dobro ou metade da outra, por exemplo: se uma semínima corresponde a MM=60, uma colcheia será MM=120 e uma mínima será MM=30. A explicação de Weisberg se justifica porque a dificuldade de se compreender a real duração das figuras é diretamente proporcional ao nível de contração.

O método desenvolvido por Weisberg (1993) tem várias etapas, a primeira parte do método tem como objetivo compreender o ritmo, analisando um nível de contração à luz do ritmo original e para isso ele explica como realizar a transcrição do ritmo de forma facilitada, o que deve ser feito da seguinte forma: (i) – Calcular o mínimo múltiplo comum (MDC); (ii) – A partir do resultado, criar uma grade rítmica; (iii) – Determinar um valor métrico de referência; (iv) – Submeter o problema rítmico para a grade usando as ligaduras necessárias; (v) – Rescrever e combinar os ritmos. Estas etapas serão apresentadas utilizando a última quiáltera [5:3] da figura 23. Neste exemplo há, portanto, a articulação de cinco semicolcheias onde haveria originalmente apenas três (vide figura 24).

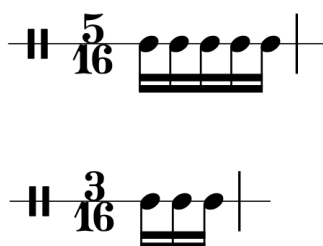


Figura 24 – Representação da quáltera [5:3]

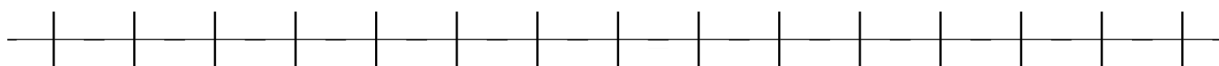
#### (i) – Calcular o mínimo múltiplo comum (MMC)

O mínimo múltiplo comum (MMC) de dois números inteiros é o menor inteiro positivo que é múltiplo simultaneamente de ambos. Caso nenhum dos dois números sejam zero, o

mínimo múltiplo comum pode ser computado usando o máximo divisor comum (MDC) entre eles. Assim, para calcular o MDC na quiáltera [5:3] (última quiáltera da figura 23) é necessário multiplicar os números 5 e 3, cujo resultado é 15

**(ii) A partir do resultado, criar uma grade rítmica**

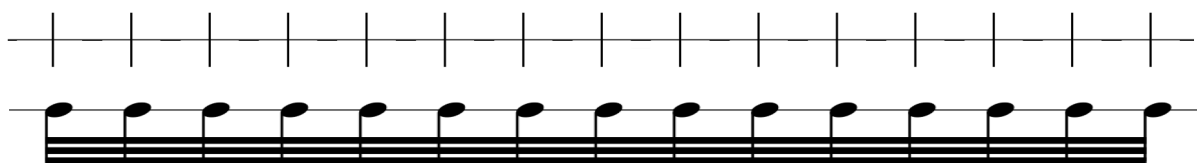
Com o resultado cria-se uma grade rítmica com quinze pontos de referência (vide figura 25).



*Figura 25 – Grade rítmica*

**(iii) Determinar um valor métrico de referência**

Os pontos de referência da grade rítmica devem ser relacionados com a subdivisão imediata da quiáltera. Como a quiáltera analisada [5:3] trata de relações entre semicolcheias, para a sua subdivisão serão utilizadas fusas. Logo, neste exemplo, estão contidas 15 fusas (vide figura 26).



*Figura 26 – Grade rítmica com fusas*

**(iv) Transferir o caso rítmico para a grade usando as ligaduras necessárias**

Ao se dividir as quinze fusas em três semicolcheias tem-se cinco fusas em cada grupo (linha de baixo da figura 27), no entanto, como a divisão é em cinco semicolcheias tem-se três fusas em cada grupo (linha de cima na figura 27).

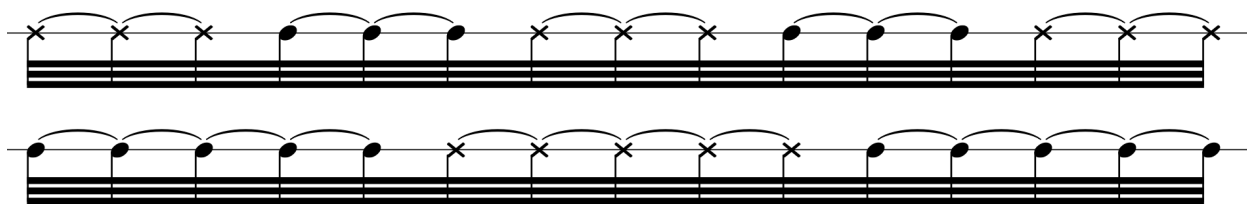


Figura 27 – Divisão das fusas em grupos de 3 e 5

(v) **Rescrever e combinar os ritmos**

Ao transcrever um ritmo, Weisberg (1993) não pretende alterar o modo como o ritmo soa, mas somente a sua grafia, tornando-o mais fácil de decifrar. O ritmo aqui trabalhado pode ser compreendido, sem prejuízo do resultado sonoro, através da grafia apresentada na figura 28.



Figura 28 – Transcrição do ritmo

Este ritmo pode ser lido de dois modos: O intérprete pode contar as fusas em grupos de três, o que faria com que a articulação coiscidice sempre com o número um da contagem, ou ele poderia contar as fusas em grupos de quatro e assim a articulação do tempo variaria entre os números 1,4,3,2 e 1

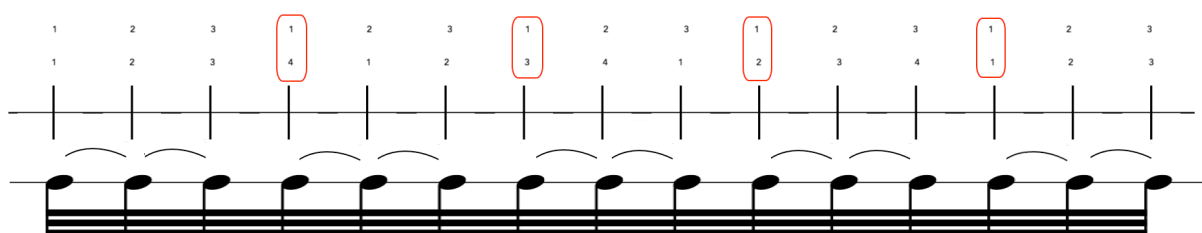


Figura 29 – Possibilidades de abordagem do ritmo

Este procedimento aqui proposto de forma didática deve ser aplicado, conforme Weisberg (1993), em todos os ritmos que o intérprete considere difíceis da peça a ser trabalhada.

#### 4.4 – Compassos não integrais

Os compassos não integrais têm o seu embasamento na teoria de Cowell (1930) que, no livro *"New Musical Resources"*, afirma que o sistema de notação vigente em sua época (meados do séc. XX) era incapaz de representar a maioria das divisões possíveis da semibreve e que novas formas de escrita deveriam ser concebidas. Cowell (1930) aponta que a escrita tradicional opera apenas com relação 1:2 (uma semibreve dura o mesmo que duas mínimas; uma mínima o mesmo que duas semínimas etc.) e sugere outras subdivisões da semibreve. É precisamente este trecho do livro *New Musical Resources* (1930), que Kampela cita ao explicar os compassos não integrais no seu artigo *A Knife all blade: deciding the side not to take* (2002a).

Nosso sistema de notação é incapaz de representar tudo que extrapole as divisões mais primárias da semibreve. É evidente que, se queremos ter progresso rítmico (..) novas maneiras de escrever devem ser concebidas para indicar instantaneamente o valor-tempo preciso de cada nota<sup>93</sup>. (Cowell, 1930, p. 56)

Este modo de dividir a semibreve foi utilizado por Brian Ferneyhough nos compassos irracionais e posteriormente por Kampela nos compassos não integrais. Compassos irracionais e não integrais são, portanto, aqueles que utilizam divisões da semibreve que não se enquadram na relação 1:2. Dimartino (1999) afirma que este processo amplia as possibilidades rítmicas até a inexistência de limites teóricos para ritmos, no entanto, Ferneyhough (1988) explica que os compassos irracionais derivam de divisões da semibreve, do mesmo modo que os compassos convencionais, mudando somente a relação proporcional. Ele toma como exemplo o compasso 2/10, que é um compasso composto de dois tempos, sendo cada um deles um décimo da semibreve. Conforme exemplificado no segundo compasso da figura

---

<sup>93</sup> "Our system of notation is incapable of representing any except the most primary divisions of the whole note. It becomes evident that if we are to have rhythmical progress (...) ways of writing must be devised to indicate instantly the actual time-value of each note.

30.

The image shows a page from a musical score, specifically measures 97 and 98. The score is for Violini I e II. It features complex rhythmic notation with many beamed notes and rests. Dynamics include *pp*, *sfz*, *mp*, and *pp*. Performance instructions include *un po' metallico*, *sempre istess articolazione in dimin.*, and *espressivo*. The time signature is 3/10. The page number 97 is in a box at the top left.

Figura 30 – Compasso 97 (segundo movimento do Third string quartet (1986/1987) - Brian Ferneyhough)

De acordo com esta teoria, e mediante o exemplo exposto, é importante salientar que, para saber que figura resulta da divisão da semibreve, deve-se seguir o mesmo princípio que rege a escolha de figura em uma quátera. Para tal, representa-se uma quátera de três tempos com a figura que, duplicada, ocuparia o mesmo tempo, caso não houvesse quátera, uma quátera de cinco é representada pela figura que ocuparia quatro tempos e assim sucessivamente.

Como, na relação 1:2, a duração da semibreve pode ser preenchida por 8 semicolcheias é esta figura que será utilizada para representar a divisão em 10 partes, da mesma forma que ocorreria em uma quátera [1:10], onde 1=semibreve. Esta escolha de figuras se aplica tanto aos compassos não integrais quanto aos compassos irracionais.

Além da nomenclatura, outra diferença entre compassos não integrais e irracionais é a grafia.

Em muitas ocasiões, Kampela (1998, 2002a, 2006, 2013c) refuta o termo irracional por entender que os números empregados no compasso não são irracionais. De fato, número não integral é, segundo Downing (2009), aquele que não se encaixa no conjunto dos números



inteiros, conjunto este, constituído por zero, números naturais e seus respectivos simétricos negativos (...-3, -2, -1, 0, 1, 2, 3...). Portanto, números não integrais são todos os números representados por fração. Por sua vez, segundo este mesmo autor, os números irracionais não podem ser representados por meio de frações, visto que são números decimais, não-periódicos e infinitos.

Quanto à grafia, enquanto Ferneyhough indica os compassos irracionais como uma divisão da semibreve, Kampela prefere indicar os compassos não integrais como uma subdivisão de uma quiáltera. Retomando o compasso 2/10 proposto por Ferneyhough, observa-se que ele pode ser interpretado tanto como dois tempos de uma divisão em dez partes de uma **semibreve** quanto como dois tempos de uma divisão em cinco partes de uma **mínima**, portanto não há diferença em chamar esse compasso de dois décimos de uma semibreve (como faz Ferneyhough) ou de dois tempos de uma quiáltera de cinco de mínima (como faria Kampela).

Na figura 31 é apresentado o primeiro compasso do movimento percussivo da *Percussion Study II*, nele o compasso é grafado como 1/4 + dois tempos de uma quintina de semínima. Para grafá-lo, segundo o método de Ferneyhough, deve-se considerar que uma semibreve comporta quatro semínimas e que dividir uma semínima em cinco partes corresponde a dividir uma semibreve em vinte. Assim, na grafia adotada por Ferneyhough, este compasso seria 1/4 + 2/20.

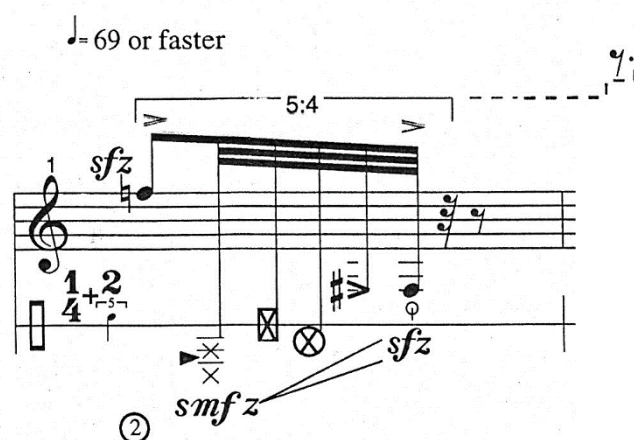


Figura 31 – Trecho da *Percussion Study II*

A grafia de Kampela mantém a semínima como referência por todo compasso, pois,

ele indica como fórmula do compasso  $1 + 2/5$  de semínima, fato que não ocorre com Ferneyhough, por indicar seus compassos irracionais sempre como divisões da semibreve. Provavelmente, esse é um dos motivos que levou Vargas<sup>94</sup> a afirmar que Kampela escreve ritmos mais inteligentes que Ferneyhough.

Há também, especificamente neste compasso, outro elemento facilitador que é identificado com a grafia de Kampela: na figura 31, a primeira semínima é quialterada [5:4] indicando que quatro semicolcheias foram alteradas para cinco. Esta quiáltera divide a semínima em cinco partes, mantendo a mesma contração do restante do compasso, ou seja, o intérprete pode contar a quiáltera de cinco mais dois tempos desta mesma quiáltera, o compasso resulta então em sete quintos de semínima.

Outra particularidade de Kampela, que serve como um facilitador da leitura, é o fato de que, embora ele utilize somente uma parte do tempo nos compassos não integrais, na linha pontilhada sobre o compasso ele grafa a fração que restaria para o total do compasso. Este ritmo escrito sobre a linha pontilhada não deve ser executado, servindo apenas como referência para o intérprete. Na figura 31 ele indica a pausa de colcheia ( $2/5$  da semínima) e sobre a linha pontilhada uma pausa de colcheia pontuada ( $3/5$  de semínima) perfazendo o total de uma semínima. Quando o compasso não integral figura em uma fórmula de compasso alternado sem estar no final (como na figura 32, na qual o  $1/5$  de semínima está entre as fórmulas  $1/4$  e  $5/16$ ) a linha pontilhada se situa sobre o compasso não integral, indicando a sua localização. Uma outra observação sobre a mesma figura é que, ao analisar a contração da última quiáltera primária [5:4], se constata (i) que ela é formada por uma única nota (si bemol) seguida de pausas; (ii) que está sobreposta à outra quiáltera primária [3:4] que não possui pausas; (iii) a quiáltera [5:4] pode ser desprezada, pois não altera o ritmo<sup>95</sup>; (iv) na quiáltera [3:4] X refere-se a colcheias e Y a semicolcheias.

---

<sup>94</sup> Comunicação Pessoal, 10 de novembro de 2013

<sup>95</sup> Situações similares a esta serão apresentadas no subcapítulo seguinte: *Idiossincrasias na escrita de compassos*

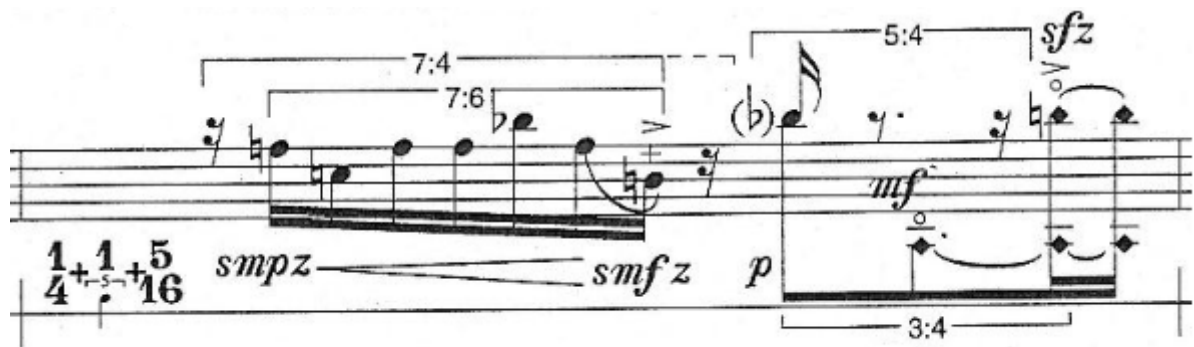


Figura 32 – Trecho da Percussion Study II

Retomando o compasso apresentado no capítulo “Níveis de contração e quiálteras aninhadas”, apresento agora a análise da sua segunda parte. (vide figura 33). A explicação fracionada foi adotada como método de apresentação deste compasso porque Kampela sobrepõe no texto musical as suas diferentes técnicas. Fracionando o compasso é possível observar não somente a aplicação de cada técnica isoladamente, mas também a articulação entre elas.

Figura 33 – Compasso 27 da Percussion Study II

O compasso exposto tem uma fórmula de compasso alternado que combina compasso tradicional (7/8, já abordado anteriormente) com compasso não integral (2/9 de semínima). Quanto à parte não integral do compasso é possível observar que, embora 2/9 de semínima seja a indicação da fórmula de compasso, a única forma de se obter esses dois nonos é através de quiáltera, por isso, nesta parte do compasso há um nível de contração [9:8]; oito figuras foram alteradas para nove (vide figura 34).

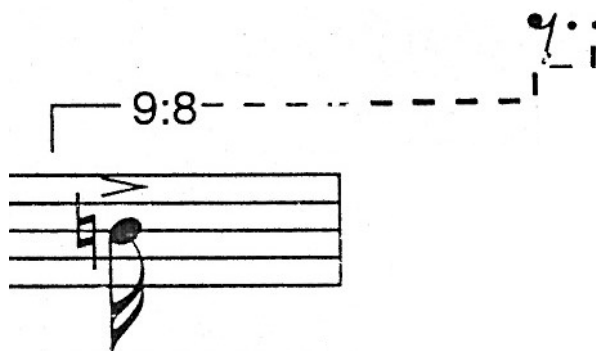


Figura 34 – Destaque na quiáltera [9:8]

Ao analisar a quiáltera [9:8] observa-se que Kampela utiliza uma semicolcheia e uma pausa de colcheia com dois pontos que, juntas, correspondem a nove fusas, portanto  $X=9$  fusas. Para identificar a figura rítmica de Y deve-se levar em conta que embora esta parte do compasso corresponda a dois nonos de uma semínima, Kampela escreve a semínima inteira, completando sobre a linha pontilhada a parte que não utilizará (neste caso  $7/9$  da semínima). Ou seja, as figuras grafadas no compasso e na linha pontilhada correspondem a uma semínima. Como uma semínima corresponde a 8 fusas, constata-se que é esta figura que está representada em Y, ou seja, na quiáltera final são nove fusas no lugar de oito fusas.

No entanto, para além da grafia e da nomenclatura, há outra grande diferença apontada por Vojcic (2007) quando este afirma que, para Ferneyhough, os compassos irracionais funcionam como uma espécie de "dissonância", que servem para recentralizar a atenção da perspectiva temporal. Isto não ocorre com Kampela<sup>96</sup>, que afirma que sua maneira pessoal de pensar o ritmo é completamente diferente da de Ferneyhough.

A diferença entre o meu modo de ver os ritmos complexos e a de Ferneyhough é que em primeiro lugar eu não os utilizo com o mero intuito de forçar que o músico "acorde" de seu estado de sono e alienação rítmica. Nem quero somente demonstrar que o ritmo que ele entende e aprendeu a contar em proporções pre-determinadas é muito mais flexível do que se imagina. Minha intenção primordial é que aprenda a "incorporar" estas novas possibilidades ou "entidades" rítmicas com o corpo da

<sup>96</sup> Comunicação pessoal, 4 de julho de 2016.

mesma maneira que os faz com ritmos menos “complexos”. Neste exercício, ele absorve duas coisas: um novo vocábulo rítmico e um novo conceito de “contar” e entender o tempo relativo da figura musical.<sup>97</sup>

Kampela quer ampliar as possibilidades rítmicas, fazendo com que o intérprete aprenda a trabalhar com os ritmos complexos da mesma forma que trabalha com os ritmos tradicionais. Quando sobrepõe vários níveis de contração, o compositor demonstra que esta ampliação das possibilidades rítmicas não ocorre por flexibilização do ritmo tradicional, mas por inclusão de novas “entidades” que devem ser apreendidas pelos intérpretes de modo similar ao que ele faria com ritmos tradicionais.

#### **4.5 – Idiossincrasias na escrita de compassos**

Kampela demonstra uma grande precisão em sua escrita rítmica. O fato de escrever nuances tão sutis, através das quiáleras aninhadas e dos compassos não integrais é, conforme Kampela (2014a), uma demonstração do cuidado dele para com a sua obra.

No entanto, apesar do rigor da escrita rítmica de Kampela, apresento um trecho (vide figura 35) que se destaca por apresentar uma fórmula de compasso que não concorda com o seu resultado auditivo. Neste trecho pode-se observar uma frase da PSII. O segundo compasso, grafado como 2/4, é dividido em duas partes, uma com cinco e outra com três colcheias. Tal divisão impossibilita que o compasso soe como binário.

---

<sup>97</sup> Comunicação pessoal, 4 de julho de 2016.

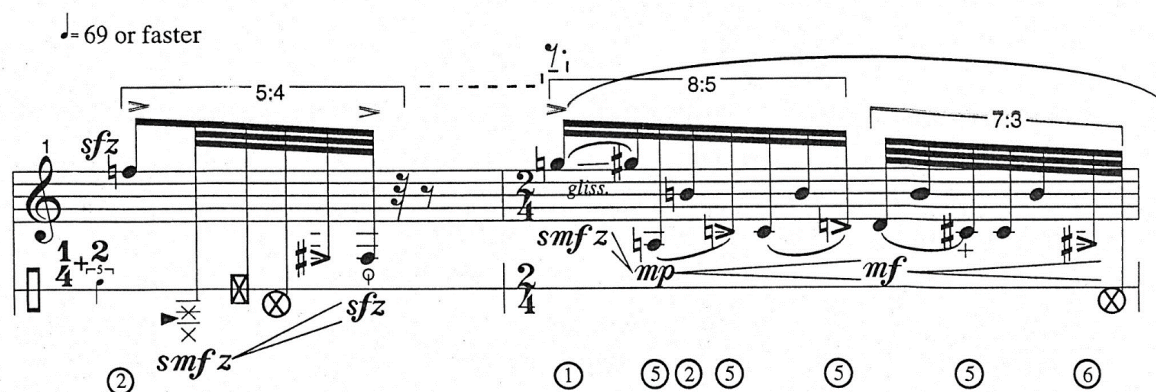


Figura 35 – Trecho da Percussion Study II

As contrações escritas em cada uma das divisões afastam ainda mais a relação binária, no primeiro grupo há 8 semicolcheias no lugar de 5 e no segundo grupo há 7 fusas no lugar de 3 semicolcheias. Desta forma, as fórmulas de compasso passam a indicar trechos que estão articulados entre si e as quiálteras indicam as contrações de cada um dos trechos. É provável que tal adaptação na escrita, tenha como objetivo uma maior facilidade de compreensão, porque a identificação de que, neste compasso, há dois grupos com quantidades diferentes de tempo e de contração é, provavelmente para os intérpretes familiarizados com a escrita do compositor, quase imediata.

Este compasso será retomado na Parte IV, subcapítulo 2.2, onde será apresentado o cálculo da velocidade metronômica.

#### 4.6 – Modulação Micrométrica

A idéia<sup>98</sup> de modulação micrométrica de Kampela é a de oferecer ao intérprete (ele mesmo intérprete virtuoso de suas próprias obras para violão) a chance de se adaptar gradualmente às mudanças de velocidade de uma cadeia de quiálteras a outra. (Bortz, 2006)

Conforme Kampela (2002<sup>a</sup>, p.192), a ModMic tem como principal objetivo “possibilitar que o intérprete veja relações rítmicas que não são facilmente perceptíveis à primeira

<sup>98</sup> Mantida a ortografia original.

vista, uma vez que elas estão "enterradas" em configurações rítmicas contrastantes na superfície musical.<sup>99</sup> Tais relações rítmicas podem ser de velocidade metronômica iguais ou proporcionais, ou seja, ritmos que tenham configurações diferentes podem, através da ModMic, serem conectados com a mesma velocidade metronômica. As diferenças de conexão podem ser: número de quiálteras aninhadas; andamento ou figuras utilizadas. A ModMic é, segundo Kampela (1998, p.1), "uma extensão da prática rítmica de Elliott Carter"<sup>100</sup>, embora Kampela (2012b) também afirme que ela foi desenvolvida com base nas ideias encontradas em Cowell, Carter, Ferneyhough, Sorabji entre outros, com o intuito de acessar relações complexas de diferentes configurações através de velocidades de denominadores comuns.

A ModMic tem como base teórica as propriedades comutativa e associativa da multiplicação (Cury, 2006). Ela aparece nas obras para violão na série *Percussion Studies* (PS) a partir do terceiro movimento da série, composto em 1997, embora ela já fosse utilizada para outras formações desde a peça *Phalanges* (1995), para harpa solo.

A ModMic é apontada por Bortz (2006) como uma "evolução natural" dos processos rítmicos de Kampela:

Antes de utilizar essa técnica, a música de Kampela já apresentava características rítmicas particulares, tais como: *accelerandos* e *ritardandos* aparentemente desordenados e confusos, ritmo 'nervoso' e energético, que permanecem em sua música atual, porém com uma escrita mais precisa. (p.85)

De fato, o ritmo, nas peças para violão solo de Kampela, foi, através do tempo, ganhando complexidade e peças muito próximas à utilização da ModMic, como as peças PSI e PSII, têm escritas rítmicas muito parecidas com as que foram compostas após a criação desta técnica. Também as peças da vertente música popular, anteriores à criação da ModMic, têm ritmos que se adequam à descrição de Bortz e se assemelham aos das peças que utilizam ModMic.

A ModMic, como será apresentado, também serve, na música de Kampela, como mantenedora da unidade rítmica (subcapítulo 4.6.2), como um dos fatores de facilitação da

---

<sup>99</sup> Its primary intention is to allow the performer to see rhythmic relationships that are not easily discernible at first sight, since they are "buried" under contrasting rhythmic configurations on the musical surface.

<sup>100</sup> As an extension of Elliott Carter's rhythmic practice.

assimilação da obra pelo intérprete (subcapítulo 4.6.3) e como uma ferramenta para criar interesse musical na utilização de técnicas heterodoxas (técnicas tradicionais com ExtTecs) (subcapítulo 4.6.4).

É bom alvitrar que o termo ModMic figura, em certas ocasiões, como uma síntese da escrita rítmica de Kampela. Em alguns pronunciamentos (Kampela, 1998, 2002b, 2012b, 2013c) ela aparece no título, embora o assunto aborde também outros aspectos da escrita rítmica do compositor (como contrações, quiálteras aninhadas e compassos não integrais).

#### **4.6.1 – Sobre o desenvolvimento da modulação micrométrica**

Há três motivos principais que nortearam a busca de Kampela por uma técnica que conectasse de forma coerente ritmos diferentes: (i) A escrita anterior à consolidação do atual sistema de escrita rítmica; (ii) A apreciação das improvisações de bateria no Jazz e (iii) A observação da falta de elementos de conexão rítmica em parte do repertório contemporâneo. Tais motivos incitaram o desenvolvimento da ModMic e são úteis para compreender o propósito de Kampela com esta técnica.

O primeiro destes motivos refere-se à escrita rítmica dos compositores oriundos da baixa idade média, por ser tal escrita, segundo Kampela(2006), anterior à “formalização do sistema tonal”. O compositor afirma que nas obras de Machaut, Vitry<sup>101</sup> e de alguns compositores anteriores a estes havia mais liberdade rítmica devido ao fato da barra de compasso não estar, na época, plenamente estabelecida. Desta forma, quiálteras, hemiolas, mudanças de compassos e variações entre os tamanhos de frases ocorriam com frequência. Kampela afirma ainda que eles utilizavam frases que não eram metricamente iguais, combinando, por exemplo, frases em 12/8 com 9/8 e fazendo com que ritmos que eram subdivididos em três fossem, muitas vezes, transformados em quiálteras de dois, sendo parte dessas quiálteras de dois transformadas novamente em quiálteras de três.

Para Kampela (2005a), a partir da formatação da escrita, “começou-se a codificar o sistema rítmico, e assim, eles também codificaram uma maneira de se apresentar esse sistema

---

<sup>101</sup> Guillaume de Machaut (1300-1377), foi um dos grandes nomes da Ars Nova e Philippe de Vitry (1291- 1361), Bispo de Meux, foi um compositor pioneiro da Ars nova.



rítmico.” Tal codificação, influenciou o pensamento musical em três principais itens:

- (i) Divisões das figuras rítmicas baseadas na relação 1:2, conforme apontado por Cowell (1930);
- (ii) Padronização das proporções entre pulsos e acentos nas estruturas dos compassos (quaternários, ternários etc.);
- (iii) Regularidade dos tamanhos das frases (priorizando as frases de oito compassos).

O compositor parece defender a tese proposta por Edson Zampronha (2000), quando este autor distingue escrita de escritura, sendo escrita a forma de representação e escritura a forma de organização do pensamento musical. Este autor aponta dois paradigmas antagônicos relacionados com a escrita musical pois, ela pode ser vista tanto como secundária, quanto como essencial à escritura. A escrita é vista como secundária à escritura quando ela é abordada meramente como um meio de grafar signos concebidos fora dela, mas a escrita também pode ser tratada como essencial à escritura, quando a própria escrita é tida como uma ferramenta que conduz e auxilia a organização de toda a escritura.

Corroborando, Zampronha (2000), afirma que:

A notação como um código secundário é tida como tendenciosa e nefasta, pois direciona o pensamento musical ao mesmo tempo em que não permite a utilização de um pensamento diferente daquilo que ela se propõe a notar. Daí que a notação tradicional gera o pensamento composicional, por mais que se queira que seja diferente. Está eliminada qualquer possibilidade de outro resultado que não seja o que ela propõe transmitir. Por isso é nefasta. (p.38)

Kampela aponta como uma primeira tentativa de sobrepor essa padronização a *Le sacre du printemps* de Stravinsky. De fato, Leonard Bernstein (1976, p. 357) afirmou que esta obra "tem as melhores dissonâncias que alguém poderia ter imaginado e as melhores assimetrias e politonalidades já feitas"<sup>102</sup>.

O segundo motivo apontado por Kampela (2006) é que, em algumas peças ritmica-

---

<sup>102</sup> ...it's also got the best dissonances anyone ever thought up, and the best asymmetries and polytonalities and polyrhythms.

mente complexas, não havia um elemento rítmico unificador que o satisfizesse. Ele mencionou que no tempo em que estudava com o compositor britânico Brian Ferneyhough questionou-o sobre a ligação entre ritmos diferentes. A resposta que obteve foi que a única ligação era metronômica. Kampela deduziu com isso que não havia, na escrita de Ferneyhough, um método que possibilitasse transitar entre os ritmos complexos. No entanto, as críticas não se restringem ao compositor britânico, Kampela (2013b) critica também os compositores: Milton Babbitt (1916-2011) e Pierre Boulez (1925-2016) afirmando que as variações rítmicas presentes em suas obras são escritas de forma aleatória.

Ritmo A, B, C, D. Ah... vou variar: D, B, C e A; agora vou variar de novo: C, D, B e A.  
 (...) Agora, como eu transformo isso aqui nisso, eu não sei. Podia ser qualquer coisa  
 (...) Eles não estão lidando com a própria flexibilidade do material (Kampela, 2013b)

O terceiro, e último, motivo apontado por Kampela é sobre a sua observação das variações rítmicas nas improvisações de bateria no Jazz. Destes solos, por serem improvisados, não há costume de grafar suas variações rítmicas. Kampela observou que, apesar de serem extremamente variados, há neles um elemento de transição entre os diferentes ritmos.

Esses ritmos, se os tivesse que escrever, seriam ritmos A, B, C e D, como uma permutação. Não! O que eu descobri é que é impossível! Impossível! Fisicamente impossível passar de um ritmo ao outro, sem que exista uma ligação rítmica entre os dois. Existe um coeficiente matemático para ele passar de um a outro. Mesmo porque ele está envelopado pelas leis físicas do local da Terra. (Kampela, 2005a)

Os três motivos que levaram Kampela a desenvolver a ModMic (a análise dos compositores da idade média; a falta de um elemento de ligação rítmica nas obras modernas reconhecidas como complexas e as observações de solos de bateria no Jazz) embora distintos, estão todos relacionados com a escritura musical e por isso são complementares.

Cada um dos motivos aponta para um aspecto importante: o primeiro para o ritmo nas obras anteriores à formatação da escrita atual; o segundo para a conexão entre ritmos das obras modernas reconhecidas como ritmicamente complexas e o último para a improvisação rítmica nas obras modernas em que não existe grafia. Assim, o primeiro e terceiro apontam para a limitação imposta pela escrita rítmica e o segundo para a dificuldade de estabelecer conexão entre ritmos complexos. Através da ModMic, Kampela propôs-se, com

o auxílio da escrita rítmica, a encontrar uma solução que ao mesmo tempo possibilite independência da escrita e conexão entre os diferentes ritmos.

#### 4.6.2 – Modulação micrométrica como mantenedora da unidade rítmica

Ao transitar de um ritmo A para um ritmo B, Kampela o faz através de alguma figura que tenha duração igual, ou proporcional, nos dois ritmos; tal figura é concebida através de cálculos matemáticos baseados nas propriedades comutativa e associativa da multiplicação, que configuram a ModMic e asseguram que os elementos da operação produzirão os mesmos resultados independentemente da ordem de seus fatores. Kampela (2002) explica isto ao afirmar que a ModMic está vinculada ao conceito de continuidade pois, para conectar um *ratio*<sup>103</sup> a outro, é necessário que exista duração proporcional nas figuras que conectam ambos os *ratios*.

O próximo exemplo (figura 36) apresenta a transição entre os compassos 12 e 13 da partitura do violão da peça *Elastics II* (para violão e flauta) e demonstra como dois ritmos de configurações diferentes<sup>104</sup> podem ser conectados por um elemento comum a ambos.

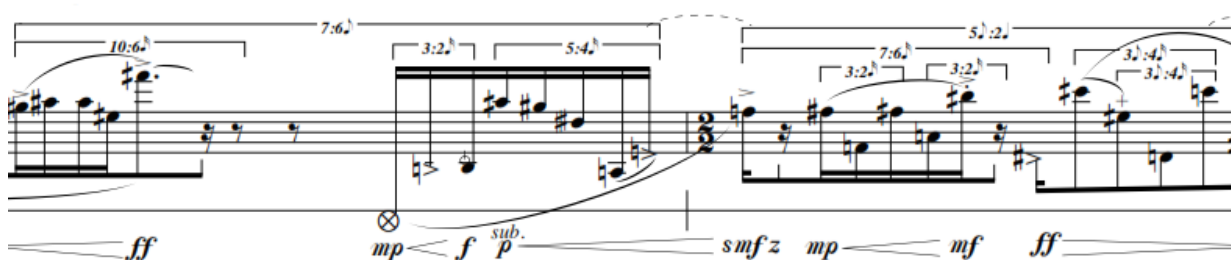


Figura 36 – Compasso 12 e 13 *Elastics II*

Nesta transição há ModMic entre os dois compassos: ela ocorre entre dois níveis de quiálteras (a quiáltera primária [7:6] e a quiáltera secundária [5:4], ao final do comp. 12 – a quiáltera primária [5:2] e a quiáltera secundária [7:6], no início do comp. 13). Destaco o fato de que na quiáltera primária do comp. 13, o tempo de duas **semínimas** é subdividido por

<sup>103</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.11

<sup>104</sup> Termo utilizado por Kampela (2005a, 2013b).

cinco **colcheias**, enquanto na quiáltera secundária do comp. 12 o tempo de quatro **colcheias** é subdividido em cinco **colcheias**. Como duas semínimas duram tanto quanto quatro colcheias, as quiálteras [5:4] e [5:2] são exatamente iguais. Assim, pode-se afirmar que Kampela inverteu a ordem das quiálteras, ou seja, [7:6] que é a quiáltera primária no final do compasso 12 passa a ser a quiáltera secundária no início do compasso 13 e [5:4] que é a quiáltera secundária do final do compasso 12 se torna a quiáltera primária do compasso 13. Processo que garante, matematicamente, a mesma velocidade.

$$\frac{7}{6} \times \frac{5}{4} = \frac{5}{4} \times \frac{7}{6}$$

Este é um dos processos mais elementares de utilização da ModMic. É possível também criar desdobramentos matemáticos, por exemplo, subdividindo as frações apresentadas, o que resultaria em mais quiálteras aninhadas e um grau maior de complexidade.<sup>105</sup>

Kampela (2013b) explica que a linha pontilhada, conforme aparece entre os dois compassos da figura 36, serve para indicar a ocorrência de figuras com a mesma duração, o que facilita ainda mais o trabalho do intérprete.

#### 4.6.3 – Modulação micrométrica e a facilitação da assimilação da obra

A ModMic motivou Kampela a aprimorar a sua própria escrita rítmica. Ao tentar resolver o problema da falta de conexão entre os ritmos das chamadas músicas complexas, o compositor desenvolveu esta técnica onde a conexão rítmica se dá não pelo pulso musical, mas pela subdivisão. Para entender este processo é necessário considerar que, embora o pulso seja a referência principal na escrita rítmica tradicional, com a ModMic a subdivisão do tempo passa, momentaneamente, a assumir esta referência, pois é a velocidade da subdivisão que passa a orientar as demais figuras.

---

<sup>105</sup> Para aprofundar esse assunto recomendo as teses de doutorado de Kampela (1998) e de Bortz (2003) e o livro de Weiberg (1993).

Então eu descobri uma situação que em vez de você trabalhar também com a entidade metronômica de cima, você pode também criar elos de comunicação por baixo, eu tenho que suspender isso (...). Essa é uma maneira de você suspender o beat lá de cima e é *the first western music* que é pensado assim. (Kampela, 2013b)

Tal procedimento, apontado por Kampela como inédito na música ocidental, facilita o intérprete que, em uma música sem regularidade de pulso, passa a ter algum referencial. Esta é uma das razões pelas quais Bortz (2006) aponta que a intenção de Kampela, ao trabalhar com a ModMic, é oferecer ao intérprete dados para se adaptar às mudanças de velocidade de uma cadeia de quiálteras à outra.

Sua ideia é dar ao intérprete a chance de se adaptar a mudanças de velocidade em ritmos aninhados através da escrita de diferentes *ratios* (e *subratios*)<sup>106</sup> consecutivos que compartilham a mesma velocidade de metrônomo.<sup>107</sup> (Bortz, 2003, p. 76)

Embora a facilitação proporcionada ao intérprete seja real, mesmo que este tenha que fazer cálculos incomuns em outros tipos de repertório, parece-me que tal facilidade seja mais uma consequência do que um objetivo. Conforme depoimento do próprio compositor<sup>108</sup>, Kampela tinha como objetivo principal, ao criar a ModMic, a conexão entre ritmos diferentes, no entanto, tal procedimento serve também como um referencial ao intérprete.

#### **4.6.4 – Modulação micrométrica e o interesse musical na utilização de técnicas heterogêneas**

...a ideia da modulação micrométrica, que é a ideia estrutural e a ideia teórica que eu derivei desses primeiros contatos... (Kampela, 2013b)

Kampela (2006) explica que a complexidade de sua escrita rítmica tem uma função estrutural. Desde suas primeiras experiências combinando ExtTec com técnicas tradicionais, ele percebeu que se articulasse tais sons em um ritmo regular, ou ainda pior, em um ritmo repetitivo, a simples combinação de tímbrs não traria interesse musical para a obra. O compositor explica que tal desinteresse gerado pela articulação repetitiva se dá por uma lacuna

---

<sup>106</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.11

<sup>107</sup> His idea is to give the performer the chance to adapt to speed changes in nested rhythms through writing consecutive different ratios (and sub-ratios) sharing the same metronome speed.

<sup>108</sup> Apresentado no início do subcapítulo 4.6 - Modulação micrométrica.

que distancia os sons oriundos de técnicas diferentes

Como eu desenvolvi minhas ideias sobre *extended techniques* (...), notei que havia uma lacuna de percepção natural entre as zonas de ruído e de notas. Esta lacuna é o resultado de frequências divergentes que não são facilmente suscetíveis à interligação suave ou escalar<sup>109</sup>. (Kampela, 2002b, p. 7)

Deve-se considerar que o TapKp, ao trabalhar com cada mão de forma independente, possibilita a velocidade necessária para articular técnicas heterogêneas com grande variedade rítmica, no entanto, as possibilidades de ExtTec com cada uma das mãos são, segundo Kampela (2006), "muito limitadas". Por isso, ele adotou uma escritura rítmica com grande variedade para que as técnicas heterogêneas pudessem ser valorizadas.

Por esse problema, é que eu tenho que criar uma relação estrutural que não é limitada. Uma relação rítmica que é bastante heterogênea, que é bastante sutil para que esses efeitos quando venham à superfície possam aparecer em tempos diferentes. Kampela (2006)

Kampela (2013c) atribuí um enorme valor à estrutura composicional, chegando a afirmar que "os efeitos não são importantes, nunca foram importantes. Jamais serão! O que é importante é a transformação do material timbrístico, de tal maneira que o efeito<sup>110</sup> fique funcionalizado." De fato, a quantidade de ExtTec na produção de Kampela poderia sugerir, erroneamente, que elas são os elementos centrais de suas peças, enquanto que, conforme a frase acima e a análise atenta das obras, a organização tímbrica é muito mais importante para ele. Esta preocupação estrutural somada aos motivos supracitados para utilizar uma escrita rítmica complexa foram também motivadores do desenvolvimento da ModMic.

Desta forma, posso reinvestir objetos sonoros "usados" com novo potencial icônico, fazendo-os ressurgir sob uma multiplicidade de velocidades métricas. Este é o começo da minha teoria da modulação micrométrica.<sup>111</sup> (Kampela, 2002b, p.7)

---

<sup>109</sup> As I developed my ideas on extended techniques (...), I noticed that there was a natural perceptual gap between the noise and pitch zones. This gap is the result of diverging frequential formants and are not easily susceptible to scalar or smooth interconnection.

<sup>110</sup> Kampela (2005a) apresenta dois sentidos para a palavra "efeito": (i) o efeito auditivo de uma certa passagem, como um efeito percussivo e (ii) o efeito conforme o emprego que ele faz do termo *gestalt* (ver Breve Léxico, verbete 2.7).

<sup>111</sup> In this way, I can reinvest "used" sonic objects with new iconic potential, making them re-

Como já citado, a escrita rítmica das peças da segunda fase de composição de Kampela e anteriores ao desenvolvimento desta técnica, também serviram para a valorização tímbrica da peça, o que a ModMic possibilitou foi o reaproveitamento, com variações matematicamente precisas, dos materiais expostos nas peças.

#### 4.6.5 – Implicações Matemáticas

Então eu descobri que existe uma propriedade, que se chama propriedade comutativa e associativa que é uma coisa que as crianças aprendem lá na escola, de matemática simples, que é extremamente simples, que você pode passar de um material ao outro. (Kampela, 2005a)

A ModMic tem, como fundamento, as propriedades comutativa e associativa da multiplicação. Conforme a explicação de Downing (2009), “uma operação obedece à propriedade comutativa quando não importa a ordem dos dois números envolvidos.”<sup>112</sup> (p. 50)

##### **Propriedade Comutativa:**

$$a + b = b + a$$

$$a \times b = b \times a$$

O mesmo autor explica que “uma operação obedece à associatividade quando é irrelevante a ordem do agrupamento dos números envolvidos.”<sup>113</sup> (p. 18)

##### **Propriedade Associativa:**

$$(a + b) + c = a + (b+c)$$

$$(a \times b) \times c = a \times (b \times c)$$

---

emerge under a multiplicity of metric speeds. This is the beginning of my theory of micro-metric modulation.

<sup>112</sup> An operation obeys the commutative property if the order of the two numbers involved doesn't matter.

<sup>113</sup> An operation obeys the associative property if the grouping of the numbers involved does not matter.

Tais propriedades são muito similares, ambas se aplicam na adição e na multiplicação, a única diferença entre elas é que a propriedade comutativa trata da ordem dos números envolvidos e a propriedade associativa de ordem dos agrupamentos envolvidos. Segundo Kampela (1998, p.7), “As propriedades comutativa e associativa não apenas garantem a base matemática para os resultados numéricos mas, o que é musicalmente ainda mais importante, possibilitam aceder a um conjunto diversificado de configurações rítmicas<sup>114</sup>”. Neste subcapítulo, serão apresentados alguns processos pelos quais é possível ter acesso a diferentes configurações rítmicas; são eles: (i) permutação; (ii) simplificação de frações e (iii) alteração de andamentos. Creio que o entendimento destes três processos, conforme descrito no presente trabalho<sup>115</sup>, será suficiente para a performance das peças para violão solo, visto que as possibilidades que não estão aqui apresentadas são apenas variações que seguem o mesmo princípio dos processos expostos.

Uma análise das obras de Kampela (sobretudo as escritas para grandes formações) demonstra que ele continua pesquisando esta técnica e aprofundando novas formas de realizá-la.

#### **4.6.5.1 – Permutação**

Permutação é uma das formas mais simples de ModMic e ocorre quando dois níveis de contração (quíaltera primária e quíaltera secundária) reaparecem com valores invertidos, ou seja, os valores da quíaltera primária passam a figurar na quíaltera secundária e vice-versa.

Ao tomar como exemplo um trecho da PSIII (vide figura 37) pode-se observar que há uma quíaltera primária [7:4] em que as cinco últimas semicolcheias são subdivididas em uma quíaltera secundária de [7:5]. Tais valores são invertidos na configuração seguinte, onde há uma quíaltera primária de [7:5] na qual as quatro primeiras semicolcheias estão subdivididas em uma quíaltera secundária de [7:4]. A permutação destes valores garante que a velocidade

---

<sup>114</sup> The commutative and associative properties guarantee not only the mathematical background for the numerical results but, more important musically, they make it possible to access a diverse array of rhythmic configurations.

<sup>115</sup> Para um aprofundamento deste assunto recomendo a leitura da tese de doutorado de Arthur Kampela.



metronômica das duas quiálteras secundárias será igual.

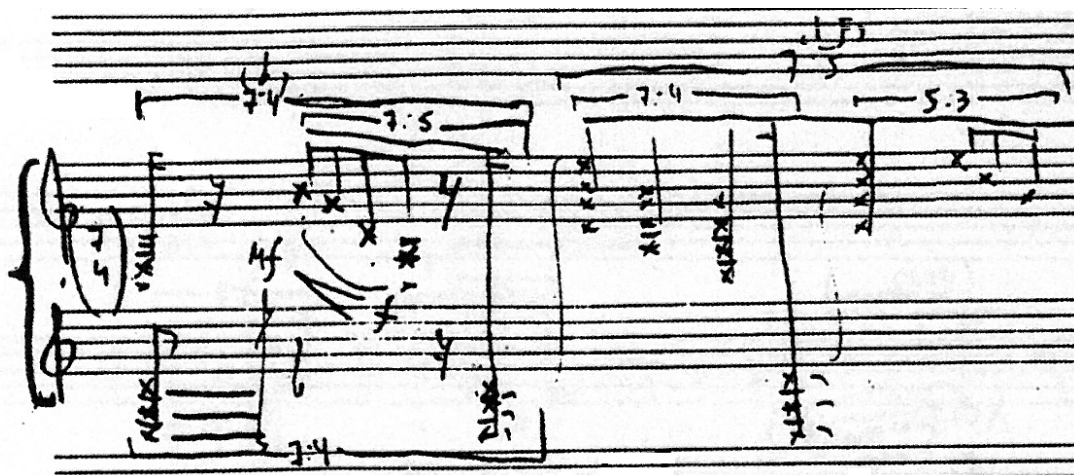


Figura 37 – Trecho da Percussion Study III

Transpondo o exemplo acima para uma apresentação matemática, observa-se que aqui manifesta-se o princípio da permutação, ou seja, a relação [7:4 - 7:5] aparece invertida no [7:5 - 7:4]. Daí que:  $4/7 \times 5/7 = 5/7 \times 4/7 = 20/49$ .

Partindo deste resultado (20/49) também é possível calcular, a partir da decomposição em fatores primos do numerador e do denominador, outras configurações rítmicas que também resultariam em ModMic. No caso acima exarado, as fatoraões seriam:

$$20 = 2 \times 2 \times 5$$

$$49 = 7 \times 7$$

Com a decomposição em fatores primos observa-se que Kampela utilizou nestes compassos as combinações  $2 \times 2/7$  e  $5/7$ . Outra possibilidade, que também resultaria em ModMic, seria recombinar os fatores gerando  $2 \times 5/7$  e  $2/7$ .

A figura 38, referente a peça *Elastics II* (violão, flauta e eletrônica), apresenta configurações rítmicas que podem ter sido concebidas através deste processo. Nestes dois compassos há duas ModMic, ambas assinaladas por uma linha pontilhada. No comp. 37 há duas quiálteras primárias, [7:5] e [7:3]. A primeira quiáltera tem duas quiálteras secundárias, [11:3] e [5:3]. Entre a última quiáltera secundária, [5:3] e a quiáltera primária [7:3], há ModMic. Esta ModMic pode ser confirmada pelo cálculo:  $5/7 \times 3/5 = 15/35 = 3/7$

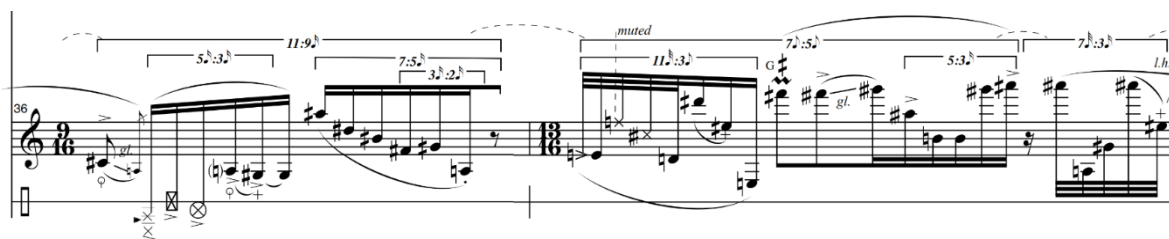


Figura 38 – Modulação micrométrica - *Elastics II*

Outro exemplo, embora menos óbvio, se apresenta no final do comp. 36. Neste trecho há dois níveis de contração (uma quiáltera primária [11:9] e uma quiáltera secundária [7:5]). Ao calcular o total desta contração chega-se ao resultado:  $5/7 \times 9/11 = 45/77$ . No início do compasso seguinte (ver fig. 28), há dois níveis de contração (uma quiáltera primária [11:3] e uma quiáltera secundária [7:5]), dos quais resulta a contração  $3/11 \times 5/7 = 15/77$ . Ocorrem que, estes dois resultados ( $45/77$  e  $15/77$ ) não possibilitam conexões entre si.

Para compreender esta ModMic é necessário observar que, ao final do comp. 36, há uma quiáltera terciária [3:2] seguida de uma pausa de colcheia. Esta pausa de colcheia funciona como se fosse uma segunda quiáltera terciária [3:2] formada por três pausas de semicolcheia. Somente ao incluir esta quiáltera implícita, tal contração terá velocidade equivalente com o próximo compasso. Ao calcular o total desta contração chega-se ao resultado:  $2/3 \times 5/7 \times 9/11 = 90/231$ , tal fração pode ser simplificada ao dividir numerador e denominador pelo mesmo número. Ao dividi-los por 3, o resultado da fração passa a ser  $30/77$ , que é o dobro de  $15/77$ . Assim, a semicolcheia da quiáltera implícita [3:2] do comp. 36 terá velocidade igual à fusa do comp. 37 e por isso o intérprete deverá conectar a quiáltera [3:2] real com a quiáltera [11:3] sabendo que as figuras terão a mesma duração e que entre elas há uma quiáltera formada somente por pausas.

Nas duas ModMic expostas na figura 38 ocorre o que fora dito por Ferneyhough (1993, p.12) ao afirmar que “A figura é proposta como um elemento de significação musical composta inteiramente de detalhes definidos por disposição contextual em vez de sua capacidade de referência inata e estilisticamente definida.”<sup>116</sup> Este autor explica que a referência

<sup>116</sup> The figure is proposed as an element of musical signification composed entirely of details defined by their contextual disposition rather than their innate, stylistically defined referential capacity.

aplicada nas figuras pode ser subvertida, é exatamente o que Kampela faz ao aplicar em semicolcheias e fusas a mesma velocidade metronômica.

#### 4.6.5.2 – Simplificação de frações

A simplificação de frações ocorre pela divisão de numerador e denominador pelo mesmo valor. Para corroborar tal afirmação, Downing (2009) afirma que uma fração está em sua forma mais simples quando não houver fatores comuns entre o numerador e o denominador.

Na figura 39, fragmento da PSIII, ocorrem dois processos diferentes de ModMic, indicados pelas figuras com o sinal de igual. O primeiro (localizado entre as quiálteras primárias [7:3] e [7:5]) indica que uma fusa tem a mesma velocidade metronômica que uma semicolcheia e o segundo (localizado entre as quiálteras primárias [7:5] e [7:4]) indica que as semicolcheias das duas configurações têm a mesma velocidade metronômica.

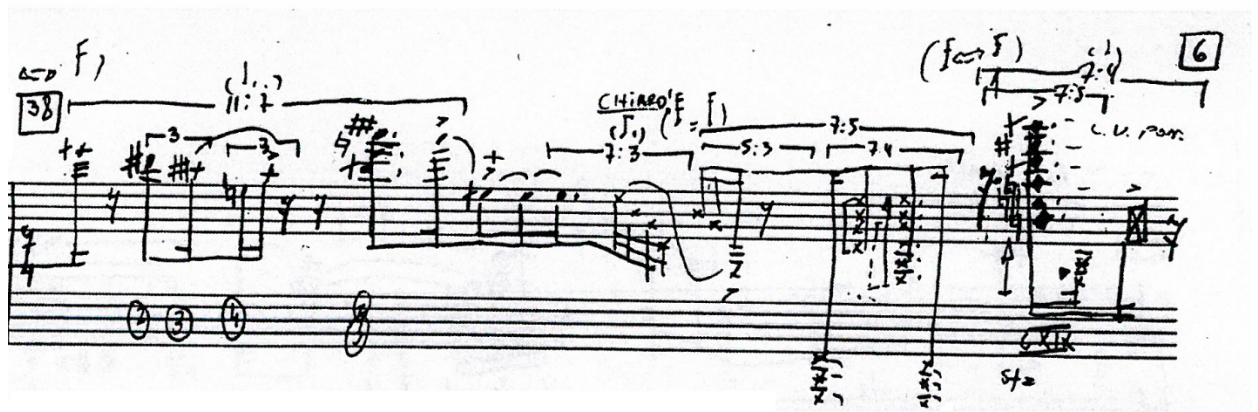


Figura 39 – Modulação micrométrica - Percussion Study III

A segunda ModMic é feita por permutação,<sup>117</sup> tendo a semicolcheia velocidade igual na contração [7:5]-[7:4] e na contração seguinte [7:4]-[7:5]. A permutação se configura porque o valor da primeira quiáltera primária é igual ao valor da segunda quiáltera secundárias, [7:5] e o valor da primeira quiáltera secundária é igual ao valor da segunda quiáltera primária, [7:4].

<sup>117</sup> Processo apresentado no subcapítulo 4.6.7.

A primeira ModMic é feita por simplificação de frações e, novamente (ver pg.117), ocorre uma subversão dos valores das figuras, passando semicolcheias e fusas a terem o mesmo valor. Neste trecho há uma quiáltera primária [7:3] conectada a uma contração de dois níveis (quiáltera primária [7:5] e quiáltera secundária [5:3]) através de ModMic. Ao analisar esta segunda contração constata-se que o numerador da primeira fração e o denominador da segunda fração podem ser divididos pelos números cinco, assim  $5/7 \times 3/5 = 1/7 \times 3/1 = 3/7$ , que é exatamente a fração da primeira contração.

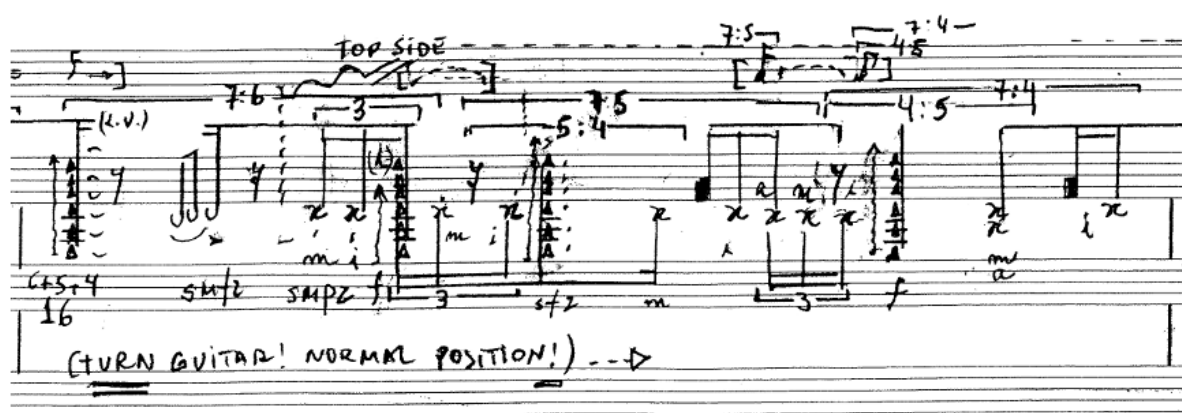


Figura 40 – Fragmento de Motets – modulação micrométrica por simplificação de frações

Situação similar ocorre na peça Motets (dois violões); ao final da figura 40 há ModMic entre as contrações [7:5] e [7:4 - 4:5], ao organizar esta última configuração rítmica em fração simplificada, o número quatro (numerador da quiáltera primária e denominador da quiáltera secundária) é suprimido pois  $4/7 \times 5/4 = 5/7$  que é a exata contração da quiáltera anterior. Com este exemplo, verifica-se que Kampela consegue, através de processos matemáticos muito elementares, estabelecer referências metronômicas e conectar ritmos muito diferentes entre si.

#### 4.6.5.3 – Alteração de andamento

A ModMic obtida através da alteração de andamento metronômico possibilita manter a mesma velocidade metronômica entre as subdivisões de diferentes *ratios* no instante em que se sucedem.

The musical score for Bass Clarinet shows a complex micrometric modulation. It begins with a tempo of MM=42 and a dynamic of *smfz*. The first measure contains a 3:2 ratio. The second measure contains a 5:3 ratio. The third measure contains a 7:4 ratio. The fourth measure contains a 3:2 ratio. The fifth measure contains a 7:4 ratio. The sixth measure contains a 3:4 ratio. The seventh measure contains a 3:2 ratio. The tempo changes to MM=70 at the beginning of the eighth measure. The dynamics range from *smfz* to *ff*. The score includes a 'BASS CLARINET' label and a '3:2' ratio indicated by a bracket over a measure.

Figura 41 – Fragmento de "...B..." Modulação micrométrica com mudança de andamento

Na figura 41 a ModMic indicada na linha pontilhada pode ser confirmada através do cálculo da velocidade metronômica de cada *ratio*. No primeiro *ratio* há duas quiálteras [5:3 e 7:4] e o andamento é MM=42. O cálculo da velocidade metronômica é feito em duas etapas. Primeiro se reduz os dois níveis de contração a um valor que represente o total da contração, depois se multiplica o denominador deste valor pelo andamento dividindo o resultado pelo numerador. Neste *ratio* os valores seriam:

$$3/5 \times 4/7 = 12/35$$

$$42 \times 35/12 = 122,5$$

O segundo *ratio* apresenta somente um nível de contração [7:4] e o andamento é MM=70. Esta configuração resultaria na mesma velocidade metronômica pois  $4/7 \times 70 = 122,5$ . A equivalência entre a velocidade metronômica do dois *ratios* possibilita ainda que o compositor escreva uma contração [3:2] sobre eles, iniciando tal contração em um compasso e se estendendo até o seguinte.

#### 4.6.6 – Conclusão - Modulação Micrométrica

Weisberg (1993) explica que grande parte da dificuldade em se ler ritmos irregulares é devida – de modo geral – a inexistência de um estudo sistemático para que tal prática se

torne familiar ao intérprete. Ao descrever um ritmo escrito em um compasso 5/8, ele questiona:

Porque este ritmo é tão difícil de tocar? Afinal, é simples para descrever matematicamente: a semínima pontuada é um terço mais lenta do que a semínima sem ponto - isto é, 33,3 por cento mais lenta, uma proporção de 3: 2. Descrições matemáticas, no entanto, não são musicais (métricas), então elas não são de nenhuma valia para o artista<sup>118</sup>. (Weisberg, 1993, p.5)

Este mesmo autor apresenta um método para a prática da execução rítmica que pode ser útil para preparar o intérprete para as peças de Kampela, visto que inclui exercícios que servem para adquirir experiência com ritmos complexos. Uma outra prática que pode auxiliar diretamente a preparação do repertório de Kampela é a realização dos ritmos, tão logo seja feito o cálculo dos ratios.

Kampela (2013c) apresentou a modulação micrométrica como uma técnica ainda em processo de evolução. De fato, a ModMic inclui muitos elementos passíveis de manipulação (combinação de andamento diferentes, nível de contração e processos matemáticos como simplificação de frações). A descrição desta técnica neste texto pretende ser o relato do momento presente, e não exclui a possibilidade de que, provavelmente, o compositor usará configurações rítmicas diferentes a partir de métodos geradores similares aos apresentados no presente trabalho.

## Capítulo 5 – Alla chitarra

A viola me tira o violão da mão e coloca em xeque o violista e o violonista (Kampela, 2013c)

*Alla chitarra* é um procedimento – criado por Kampela - de transferência mecânica do gesto, da postura e da técnica violonística para outro instrumento. Kampela já utilizou, até o momento, viola, violoncelo e violino.

---

<sup>118</sup> Why is this rhythm so difficult to play? After all, it is simple to describe mathematically: the dotted quarter is one-third slower than the quarter - that is, 33,3 percent slower, a ratio of 3:2. Mathematical descriptions, however, are not musical (metrical) ones, so they are of no help to the performer.

Esta técnica foi utilizada, pela primeira vez, na criação da peça *Exoskeleton* (viola *alla chitarra*). *Exoskeleton* é traduzido para o português como exosqueleto (ou exoesqueleto) e remete ao esqueleto externo, quitinoso ou calcário que serve de sustentação dos invertebrados. Kampela (2005a) explica que a intenção com este nome é criar uma metáfora da técnica sendo transferida como “uma carapaça” para que o violonista execute outro instrumento. No mesmo depoimento, o compositor explica que:

Isso é uma mudança profunda no questionamento de qual é o papel do músico em relação ao seu instrumento, porque antes se colocava o músico e o instrumento na frente, agora eu ponho o músico na frente e o instrumento atrás.

Este colocar o músico à frente é uma valoração do instrumentista, liberto, através desta técnica, do próprio instrumento. Kampela (2005a) explica que o principal *insight* para o desenvolvimento deste procedimento foi a observação da relação dos percussionistas com seus instrumentos.

Um percussionista pode tocar um xilofone, como pode tocar uma zabumba, como pode tocar um *roar*... então qualquer gesto que você dá para o percussionista, se você traz o instrumento da sua terra, da Coreia e pede para ele tocar na sua obra, ele vai tocar. (n.p.)

Em seu pronunciamento do Post-ip 2013, Kampela explicou que a princípio as particularidades da viola, como a ausência de trastes, o impediam de tocar. Tais impedimentos marcaram a sua relação com o instrumento e, ao escrever suas peças *alla chitarra*, Kampela decidiu, com o objetivo de viabilizar a leitura, utilizar predominantemente uma escrita gráfica.

Kampela (2005, 2006, 2013c) insiste no fato de que um violista não poderia tocar essa peça, embora, recentemente o violista Ralf Ehler (membro do *Arditti Quartet*) tenha insistido, junto ao compositor, em executá-la. De qualquer forma, caso este instrumentista, ou outro violista, consiga tocar tal peça, ele terá que aprender a técnica de um violonista para executar a viola. Esta aparente contradição entre um músico habilitado a tocar um determinado instrumento e empunhar outro, coloca “em xeque” o próprio instrumentista.

Eu chego na viola depois de ter feito peças muito complexas para o violão. Pego a viola (a viola me tira o violão da mão) e coloco em xeque o violista e o violonista (...) é uma maneira de você (...) subverter a própria funcionalidade do músico enquanto aquele cara que especificamente toca um instrumento para recolocar para *foreground*

a ideia de maleabilidade. (Kampela, 2005<sup>a</sup>, n.p.)

Kampela (2014a) explica que julga muito interessante tirar o instrumentista da “morfologia” do seu próprio instrumento, levando-o a um outro instrumento, no qual ele terá que adaptar a sua técnica e terá menos possibilidades das que ele encontraria em seu instrumento original.

Você começa a ouvir uma viola tocada por um violonista, então essa viola não pode mais ser tocada por um violista. O que existe nesse momento? É um *insight* total! Porque a própria situação do músico, como o cara que é preparado para tocar aquele instrumento, é mudada. (Kampela, 2005a, n.p.)

Kampela (2005a) apresenta ainda mais três informações a respeito deste procedimento: (i) Não há precedentes para a técnica *alla chitarra*; (ii) esta técnica teve como influência as obras de Hermeto Pascoal; (iii) a técnica *alla chitarra* realiza novas abordagens dos instrumentos utilizados.

Não há precedentes para o *alla chitarra*, visto que indicações específicas para viola ou violino executarem um trecho como se fossem um violão, não configurariam esta técnica. O violista e violonista Natanael Fonseca<sup>119</sup> afirma que, algumas raras vezes, longos trechos de *pizzicato* escritos para violas e violinos podem ser executados com a mão direita como se estes instrumentos fossem violões. Este modo de execução é, geralmente, convencionado pelos próprios músicos e não tem indicação na partitura. Conforme este instrumentista, esta convenção funciona mais como uma função de preservação física dos músicos (pelo incômodo da posição natural dos violinos e violas), do que por alguma intenção de explorar sonoridades diferentes.

Ao criar a técnica *alla chitarra*, Kampela teve como influência as obras do compositor brasileiro Hermeto Pascoal. No entanto, apesar de Pascoal utilizar, além de muitos instrumentos, objetos que não são considerados instrumentos musicais, ele não realiza esta transferência da técnica de um instrumento para outro, como Kampela faz. Ou seja, Pascoal, apesar de tocar vários instrumentos, não executa um instrumento com técnica e postura de outro.

Com o *alla chitarra*, Kampela passa a realizar novas abordagens dos instrumentos uti-

---

<sup>119</sup> Comunicação Pessoal, 5 de setembro de 2016.



lizados, possibilitando, além de novos gestos nestes instrumentos, novas formas de fazer música que se revelam, de modo especial, no timbre e nas possibilidades técnicas, embora também altere a velocidade de ataque de cada instrumento.

## Capítulo 6 – Escrita musical

Eu acho que a escrita, o detalhe da escrita é importante para mim, porque ele é como se fosse signo numa entrada e eu quase não posso explicar... (Kampela, 2013b)

Em alguns de seus pronunciamentos, Kampela (2006, 2013b, 2013c) apresentou muitas de suas partituras, destacando a utilização dos símbolos que emprega, mas não tratou nem dos significados específicos, nem da origem de tais símbolos. Ao invés, ele conduz sua fala para o significado da escrita e sua limitação.

Acho que a escrita vai sempre limitar, é sempre um traço da sua intenção. É a maneira de grafar uma certa tendência e essa tendência implica, nos dias de hoje, numa situação de transmissão, tanto da escrita, quanto oral. (Kampela, 2013b)

Para Zampronha (2000) a limitação da escrita é apresentada sob duas possibilidades distintas, ou ela é vista como um “mal necessário” que limita o pensamento musical, ou como uma ferramenta que auxilia na construção deste pensamento. Desta forma, essas duas possibilidades são apresentadas em dois grupos: (i) Autores para os quais a escrita é vista como um limitador que fixa certos códigos independentes do texto musical, sendo considerada, na prática, um código secundário (representada por Pierre Schaeffer [1910-1995]); (ii) Autores para os quais a escrita é encarada como uma ferramenta que organiza e, de certa forma, possibilita o pensamento do compositor (representada pelo próprio Zampronha [1963], Paul Griffiths [1947], Anton Weber [1883-1945]). Se por aquela opção a escrita é limitante, por esta possibilita novos caminhos.

Kampela parece fazer uma síntese das duas opções apresentadas por Zampronha (2000), pois, apesar de afirmar que a escrita limita, assume que ela é necessária para a estruturação da sua obra:

Tem níveis de sofisticação que você consegue através da oralidade e tem outros que você não conseguiria, então acho que a teoria é importante nesse sentido de você

racionalizar as coisas que você tem. Você trabalha com níveis de formação dessa amplitude. (...) Eu trabalho com níveis de informação, (...) eu utilizo o fazer e a grafia como parte, como processo também de elaboração compositiva. (Kampela, 2013c)

Durante a palestra de Kampela no Post-ip 2013, foram feitas, pelos ouvintes, duas perguntas importantes sobre a escrita de Kampela. A primeira questão foi: “É possível executar a sua música sem a oralidade?” Ao que Kampela respondeu não saber. A segunda pergunta foi sobre como os músicos que pretendem interpretar peças de Kampela podem chegar ao grau de amadurecimento intelectual necessário somente com uma partitura. Para responder esta questão o compositor informou que há muitos músicos que não têm contato com ele e que somente com as informações da partitura conseguem realizar uma interpretação fiel, embora ele considere que, independente da existência da oralidade, há sempre algumas distorções. Tais afirmações do compositor indicam que a sua escrita, embora complexa, é precisa e retrata realmente o seu pensamento musical, mas a mesma afirmação também revela uma compreensão das dificuldades técnicas de sua obra e as consequentes imperfeições das interpretações.

Um conceito que deve ser considerado ao trabalhar a obra de Kampela é o que o compositor chama de escultura rítmica, tal conceito está diretamente conectado com a precisão rítmica.

## 6.1 – Escultura rítmica

Eu sempre digo para as pessoas lerem o que eu escrevi esculturalmente (...) O fato de você escrever um material com a gama de nuances que você quer é um ato seu de cuidado. (Kampela, 2014a)

Escultura rítmica é, assim como os termos “acima” ou “abaixo” (enquanto indicam em música, agudo ou grave), uma influência oriunda do campo visual, mas que remete para um significado musical imediato. Escultura rítmica alude ao fato de que a construção rítmica de uma peça tem nuances - similares aos contornos de uma escultura - que devem ser preservadas na interpretação, valorizando as diferenças entre as contrações rítmicas de cada *ratio*. O termo, que conforme Vargas (2012), foi cunhado por Kampela, torna-se mais evidente ao se considerar que, enquanto a grafia rítmica se consolidou com uma relação visual exclusivamente horizontal (assim como na escrita das alturas a relação é vertical), a grafia de um

ritmo com quiálteras aninhadas remete visualmente às estruturas sobrepostas (quiáltera primária sobre a secundária, esta sobre a terciária e assim por diante).

O conceito de escultura rítmica aparece de forma explícita em Vargas (2012a, 2012b) que relata como Kampela utilizou o conceito em uma aula que ministrou a este autor no II Festival internacional SESC de música, em Pelótas.

“Tenha uma idéia da ‘ESCULTURA RÍTMICA’, isto é o mais importante. O ritmo não precisa ser perfeito, mas bem aproximado para valorizar a aparição dos efeitos, e o tempo geral é flutuante dependendo da adrenalina no momento da performance” (Kampela *apud* Vargas, 2012<sup>a</sup>, p.177)

O termo “escultura rítmica” também figura, ainda que de forma velada, em outros textos sobre a obra de Kampela. No prefácio da peça *Elastics II*, o compositor escreve duas vezes sobre o caráter escultural da peça, chamando a atenção do intérprete sobretudo para “a estratégia ESCULTURAL da rítmica da peça (...) [e para que] Tenha sempre em mente uma rítmica cerrada e nuançada” (Kampela, 2007b) repetindo – logo após - que tal rítmica tem um caráter escultural.

A escultura rítmica se revela nas nuances do ritmo, elaborados com constantes variações. Kampela (2014a) declara que ao escrever com esta gama de nuances demonstra o seu cuidado com a própria obra e a sua vontade de que ela seja reproduzida de forma correspondente.

De fato, a complexidade rítmica existente na música de Kampela pode levar facilmente a uma padronização rítmica, resultando em uma performance que iguala ritmos grafados para soarem diferentes entre si. É significativo observar que a ModMic oferece, na subdivisão do tempo (o *sub-ratio*), a referência primordial para o performer, o que faz com que a precisa execução das diferentes configurações rítmicas – fato que, *a priori*, deve ser respeitado em qualquer apresentação performática – seja ainda mais importante neste repertório.

A fim de exemplificar tal situação podemos observar o início da peça PSI (figura 42) a fim de constatar parte da sua variedade rítmica.

The musical score for Percussion Study I is written on a single staff. It begins with a tempo marking of 100 or faster. The score is divided into four measures. The first measure is in 4/4 time and contains a quarter note, a half note, and a quarter note, with a dynamic marking of *f*. The second measure is in 3/4 time and contains a quarter note, a half note, and a quarter note, with a dynamic marking of *f*. The third measure is in 5/4 time and contains a quarter note, a half note, and a quarter note, with a dynamic marking of *sfz*. The fourth measure is in 2/4 time and contains a quarter note, a half note, and a quarter note, with a dynamic marking of *mf*. The score includes various dynamic markings such as *f*, *sfz*, *mf*, and *ff*. It also features a glissando marking and a 3:4 ratio. The bottom of the score shows a series of rhythmic symbols and numbers, including 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Figura 42 – Fragmento da Percussion Study I

Nesta peça, que, apesar das variações, não faz uso de quiálteras aninhadas, de compassos não integrais e nem de ModMic pode-se observar que o primeiro compasso comporta uma tercina e tem duração metronômica 100 (pois, a indicação de andamento é MM=100); no segundo compasso também há uma tercina, porém ela dura 3/4 de uma semínima e, portanto, tem duração metronômica 133,33 ( $100 \times 4/3$ ); no terceiro e último compasso há cinco tempos, cada um deles com duração metronômica 100, e nele há sucessão de colcheias, semicolcheias e três quiálteras (sendo uma tercina de colcheias, uma tercina de semicolcheias e uma quintina de semicolcheias).

## 6.2 – Precisão Rítmica

E aqui vai a minha maior crítica à escrita atual do Kampela, pois ele credita à notação diferenças de duração tão mínimas que apenas um computador pode reproduzir com alguma precisão. (Pedrassoli<sup>120</sup>)

Alguns pronunciamentos do compositor podem, a princípio, parecer contradizer o conceito de escultura rítmica apresentado anteriormente. Kampela (2013b) afirma categoricamente que não está interessado em saber se os músicos interpretam de forma precisa suas peças. Esta posição de aparente conformação com a imprecisão rítmica da própria obra é embasada também na impossibilidade da precisão máxima. Na mesma conferência, o compositor afirmou que, ao considerar todas as implicações, é possível prever que haverá imprecisões mesmo quando se realiza uma quiáltera de sete. E de modo ainda mais claro, ele ainda

<sup>120</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.5).

afirmou que:

...mesmo Glenn Gould tocando Bach é assim [canta um trecho de Bach] aí fala perfeito, é igual. Desacelera, no computador, façam esse teste, vai ser [canta imitando uma baixa rotação] implicitamente quando você coloca os ritmos, humanamente a gente já tem desvios mínimos que, se você amplificar... eles são enormes! (Kampela, 2013b)

Fabio Zanon (2011) aponta que alguns compositores, dentre os quais Ferneyhough e Kampela têm uma relação peculiar com a notação, escrevendo ritmos excessivamente complicados ou até impossível de se tocar com exatidão, no entanto, conforme este autor, o objetivo destes compositores é que o resultado final seja o resultante da tentativa do intérprete em alcançar o que está escrito. Desta forma, a notação, ao invés de ser concebida como um conjunto de normas passa a ser abordada como um conjunto de orientações que conduz a um resultado sonoro. Zanon (2011) conclui afirmando que:

O Kampela escreve muita coisa assim também, apesar de jurar que tudo que escreve é tocável. Tem gente que toma isso como uma coisa genial, mas eu não vejo a ideia em si como algo tão incomum assim, o que interessa é o que resulta quando é tocado, não o que está escrito.

Além destes pronunciamentos de Kampela e de Zanon, há também opositores ao sistema de escrita de ritmos similares ao de Kampela, como o compositor Pierre Boulez (2006), que foi explicitamente contra o sistema de escrita de Brian Ferneyhough. O violonista Paulo Pedrassoli<sup>121</sup> apresenta questionamentos à escrita de Kampela similares aos que Boulez tece em relação à Ferneyhough, ao interrogar: "Por que [referindo-se a escrita de Kampela] escrever quíálteras dentro de quíálteras dentro de outras quíálteras, cujo grau de precisão requerido é infinitamente superior à margem de erro do intérprete mais preciso?"

A revisão dos pronunciamentos do compositor, expostos no subcapítulo Escultura Rítmica, apontam que a preocupação do compositor não é a precisão rítmica, mas a sua forma escultural. A este respeito, alude Ferneyhough ao afirmar:

Andamentos devem ser entendidos como valores ideais e, assim, podem, na prática,

---

<sup>121</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.5).

serem tratados de forma flexível. É importante que a escolha do andamento referencial permita que todos os detalhes do trabalho sejam plenamente audíveis. As relações rítmicas, por outro lado, são absolutas. Uma modificação de um ritmo, ou outro, implica em uma mudança correspondente de todos os demais.<sup>122</sup> (Ferneyhough, 1981)

Da mesma forma que Ferneyhough concebe um elemento flexível (andamento) e outro absoluto (relações rítmicas) Kampela parece, pelos pronunciamentos analisados, ser tolerante com algumas inflexões rítmicas, porém, rejeitando uma interpretação que homogenize os contornos rítmicos de suas peças.

## Capítulo 7 – Teatralidade na obra de Kampela

o sujeito que toca um instrumento, já se coloca numa espécie de distanciamento, uma teatralidade (Kampela, 2014a)

Além das técnicas citadas, há enorme teatralidade na obra de Kampela<sup>123</sup>. O elemento cênico transparece, de modo geral, no conceito de holografia<sup>124</sup>, no uso da voz do intérprete (com click-tongues ou com grito) e na importância dispensada à gestualidade. Além disso, muitas das peças - em ambas as vertentes - possuem alguma encenação explícita (indicada pelo compositor) ou uma gesticulação que pode ser abordada como um elemento cênico (como a série *Percussion Studies*); há também peças que utilizam uma lâmpada que ascende e apaga ritmicamente (*Not I* e *PSVI*, em andamento) e, por fim, há peças baseadas na obra teatral de Samuel Beckett (caso das peças *Not I*, *Happy Days* e *Happy Days II*).

Uma análise cênica voltada para a vertente música popular apresentaria uma limitação específica, pois grande parte destas obras não está disponível em vídeo. No entanto, há dois

---

<sup>122</sup> Tempi are to be understood as ideal values and may thus in practice be treated flexibly. It is important that a basic tempo be chosen which allows all detail working to be fully audible. Tempi relationships, on the other hand, are absolute. A modification of one or other tempo implies a corresponding change of all others.

<sup>123</sup> A apresentação exposta neste subcapítulo será detalhada na análise individual das peças na parte III deste trabalho.

<sup>124</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.9

elementos que indicam a teatralidade destas peças: as declarações do compositor e dos músicos que o acompanharam<sup>125</sup> e a organização da letra das canções em diálogos. A peça *O ascensorista Onestaldo*, por exemplo, é apresentada no LP do compositor como “música de esquete” e inclui diálogos entre os personagens (o próprio Onestaldo e a D. Valdete) com várias indicações de como interpretar estas falas (indignado e despeitado, entre outros) e, como será relatado na parte III, na peça *Tesão*, Kampela se apresentava vestindo uma roupa feminina de um lado e masculina no outro.

Nas obras da vertente nova música contemporânea destacam-se, além das peças baseadas na obra de Beckett, as peças *Trombhorninghouse* - da qual não há nem mesmo uma partitura, mas somente um roteiro; *Probe* - cuja performance simula o ensaio de preparação da própria peça e, por último, a peça *...B...* - que, conforme descrição de Kampela (2012), é uma ópera para 10 instrumentos solistas, vídeo e eletrônica.

As peças para violão, embora não tenham uma teatralidade tão explícita quanto a das peças supracitadas, provavelmente receberam, em algum grau, influência das obras teatrais. Tal influência é descrita por Pedrassoli<sup>126</sup> ao falar que a unidade formal da série *Percussive Studies*, e das obras mais recentes de Kampela, vem de um elemento extramusical, o gesto que “praticamente só é percebido quando assistimos a performance como um fenômeno visual e motor, para além dos sons.” Kampela (2002a) também explica que a extensão física de suas peças é projetada para além da mera mecânica instrumental com o intuito de envolver o performer como um todo, compreendendo assim gesto e som.

A teatralidade implícita na obra para violão destaca-se sobretudo na peça *Balada* e no quinto movimento da série *Percussion Studies*.

A *Balada* encerra com um vigoroso grito do intérprete, seguido pelo deslizar de um copo sobre as cordas. Kampela (1982) dá certa liberdade cênica ao intérprete, porque ao instruir sobre esse trecho, escreve na partitura da peça: “O suspense é por tua conta” (p. 12). O violonista Gilson Antunes (2009), certamente considerando a teatralidade do fato, afirma que “ficar gritando no meio da música não é pra qualquer um.” (n.p). Para Zanon (2007), estes “gestos irrequietos dominam o cenário. Ele [Kampela] não só diz adeus, ele vai embora

---

<sup>125</sup> Albricker afirma: “Kampela é um excelente ator e nos contagiava com essa sua característica” (Depoimento integral presente no Apêndice 3.6).

<sup>126</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.5).

berrando e batendo a porta, literalmente.” (n.p)

Ao final da peça PSV, para viola *alla chitarra* e *tape*, o intérprete tira o instrumento de sua frente e continua a realizar os movimentos da performance, como se ainda estivesse com a viola. Kampela (2014a) afirma que o intérprete abandona o instrumento, porque ele só necessita dos gestos e dos sons eletroacústicos.

Muitos instrumentistas agregam elementos cênicos às apresentações das obras de Kampela realizando uma montagem teatral de suas performances. Hornsby (2015) comenta que na estréia da peça *Happy Days* (flauta e *tape*), a performer - Margaret Lancaster - estava rodeada por cadeiras que representavam a montanha de coisas que a sufocavam. Este cenário alude à peça de Beckett que narra a história de Winnie. A personagem segue sua rotina diária extremamente rigorosa enquanto tagarela com seu marido, Willie. A rotina de Winnie a sufoca gradativamente, até que ela se sinta enterrada até o pescoço. Não obstante, ela repete, diante das dificuldades: “- Oh, this is a happy day!”

Algumas montagens – registradas em vídeo - de Delphine Gauthier-Guiche para as peças *Layers for a transparent orgasm* (trompa) e *Not I* (trompa e luz) também merecem destaque. Na primeira montagem Gauthier-Guiche (2010)<sup>127</sup> executa a peça sentada em uma cadeira de madeira suspensa no ar por cabos de aço. Na segunda performance (Gauthier-Guiche, 2016)<sup>128</sup> ela inicia a peça com o teatro em penumbra e utiliza uma lanterna piscando presa a sua testa (a lanterna cumpre a função rítmica da luz indicada por Kampela), desta forma, ela caminha pelo palco enquanto executa a peça. Este cenário remete à montagem da peça de Beckett que ocorre em um espaço escuro, iluminado por um único feixe de luz que deve estar direcionado para a boca da atriz.

A edição em vídeo da peça para violão PSI realizada por Gian Marco Ciampa (2016), embora não seja uma edição “ao vivo” remete à teatralidade implícita na obra de Kampela. Ela foi feita com uma câmera GoPro<sup>129</sup> presa em várias partes do instrumento e do corpo do intérprete. Ciampa (2016) afirma que esta é a primeira gravação em música clássica realizada inteiramente com tal câmera. A edição deste vídeo alterna, muitas vezes, a perspectiva, dando uma sensação de movimentos alucinatórios.

---

<sup>127</sup> Realizada em Estrasburgo, durante o Champs Libres Festival, em junho de 2006.

<sup>128</sup> Ocorrida em 09/07/2015 em Friburgo na região de Brisgóvia na Alemanha.

<sup>129</sup> Câmera desenvolvida para filmagens de esportes radicais.





## **PARTE III**

# COMPOSIÇÕES DE ARTHUR KAMPELA

Capítulo 1 – Música Popular

Capítulo 2 – Nova Música Contemporânea



A produção composicional de Kampela é dividida por ele (Kampela, n.d.) em dois grandes grupos: música popular e nova música contemporânea. A atuação do compositor em duas vertentes distintas reflete as muitas influências recebidas por ele. Kampela (2007) afirma que recebeu como herança musical e cultural tanto das obras de Webern, Stravinsky, Cage, Stockhausen, Boulez, Berio, Ligeti, Ferneyhough, Sciarrino, Lachenmann, como das de Tom Jobim, João Gilberto e do movimento Tropicalismo.<sup>130</sup>

O presente capítulo apresenta um panorama da obra de Kampela oferecendo, ao intérprete de suas composições, informação histórica sobre suas duas vertentes. Em ambas as vertentes Kampela usa procedimentos similares: ritmos inusitados; experimentação e a utilização dos instrumentos como objetos sonoros a serem explorados com outras possibilidades tímbricas além das utilizadas pelas técnicas tradicionais. Outra influência marcante em suas obras é a da literatura; várias peças do grupo de obras referente à “nova música contemporânea” mesmo sendo, em sua maioria, instrumentais, tiveram inspirações em livros, poemas e teatro. Nas obras que fazem parte do grupo “música popular”, Kampela, além de compor a música, escreveu a maioria das letras<sup>131</sup>.

O panorama sobre as obras de Kampela, aqui apresentado, é certamente incipiente, pois não há catálogo das obras, as partituras não estão editadas, a maioria das peças não possui gravação comercial (muitas só têm gravações de performances ao vivo no Youtube e no Vimeo) e informações sobre as obras são – mesmo no site do compositor – escassas. Tais fatores fizeram com que as informações sobre as peças ficassem desequilibradas. Portanto, a inclusão deste panorama na presente pesquisa é justificada pela inexistência de uma catalogação pública da subcitada obra de Kampela, além de apontar caminhos para pesquisas futuras.

---

<sup>130</sup> Movimento cultural brasileiro que, segundo, Goulart et al. (2013), surgiu em 1967 com o objetivo inovar a música popular brasileira. Tal movimento, também chamado de Tropicália, tinha como principais expoentes musicais Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas contava também com Gal Costa, Torquato Neto, Os Mutantes e Tom Zé.

<sup>131</sup> Das peças analisadas, somente uma não tem letra de Kampela – Adeus, coisas que nunca tive – sobre um poema de Paulo Leminski (1987).

## Capítulo 1 – Música Popular

Então minha primeira postura foi mesmo questionar a própria música em que eu estava inserido. (Kampela, 2013c)

As primeiras experiências composicionais de Kampela (2013c) ocorreram na música popular, enquanto o compositor morava no Brasil. Estas músicas são denominadas por ele (Kampela, n.d.) pelos termos: “*Avant Bossa-Nova*”, “*new-Baião*”, “*atonal Sambas*”, e “*Rocks alla Bartok*” e são uma desconstrução<sup>132</sup> dos respectivos estilos populares. Kampela afirmou que procurou, com essa vertente, trabalhar com novas texturas timbrísticas que funcionassem na estética da música popular (Kampela & Moura, 2006).

Esta vertente de música popular do Kampela é marcada com a gravação do LP independente *Epopeia e Graça de uma Raça em Desencanto*, nele Kampela atuou como compositor e como violonista. Apesar de não ter lançado outro disco similar, Kampela continua compondo nestes estilos e apresenta tais peças nos seus shows. Neles, o compositor executa obras das duas vertentes, geralmente acompanhado por uma banda de formação flexível que possibilita que o show tenha uma mescla de peças nas quais o compositor canta e apresenta peças instrumentais solo (tanto para violão quanto para outros instrumentos) e combinações camerísticas variadas.

Então para mim é muito mais interessante cruzar e ir para um local que as pessoas estavam esperando um samba e tocar um samba que é louco, que é minimalista, que pode ser repetição para sempre. Eu gosto de colocar o local em xeque e não esperar o que “todo mundo está querendo ouvir”, eu gosto do contrário. (Kampela, 2005a)

Este desejo de contrariar as expectativas do público colocando “em xeque” o lugar da apresentação se revela explicitamente em outro pronunciamento do compositor. Ao ser questionado sobre a sua mais estranha aspiração musical, Kampela (2007) respondeu que tem um sonho gigantesco, tal sonho está - apesar do crescente reconhecimento que recebe com a sua produção de nova música contemporânea - diretamente ligado à sua produção de música popular: uma escola de samba no carnaval do Rio de Janeiro que, ao invés de cantar samba tradicional, realizasse uma ópera em movimento, em um desfile com uma média de

---

<sup>132</sup> Conforme o conceito apresentado no Breve Léxico, verbete 2.4

cinco mil integrantes.

Tal ópera em movimento é compreendida ao reconhecer que o trabalho de música popular de Kampela demonstra uma forte ligação com o teatro musical (que se revela inclusive nas letras das músicas) e muitas das peças<sup>133</sup> são acompanhadas de alguma encenação. Kampela canta as vozes masculina e feminina de algumas de suas peças, tanto no LP quanto nas suas apresentações, inclusive já fez alguns espetáculos onde se vestiu, durante a peça “Tesão”<sup>134</sup>, metade com roupa masculina e metade com roupa feminina. (Kampela, 2013c)

Paulo Pedrassoli<sup>135</sup>, um dos músicos que acompanhou Kampela nesta época, explica que, apesar de fazer um trabalho que ia contra as tendências mercadológicas, havia nos anos 80 – além de Arthur Kampela – uma quantidade de artistas e bandas no trecho Rio de Janeiro/São Paulo que traziam “ares de vanguarda” à MPB: Arrigo Barnabé (paranaense que se radicou em SP), Letícia Garcia, Sergio Rojas e outros que, na análise de Pedrassoli, direcionavam seu trabalho para as raízes da música brasileira, revestindo-as de urbanidade e modernidade, como o Itamar Assunção (SP), a Clara Sandroni, a banda Cão Sem dono, os corais Garganta Profunda e Coro Come e a Orquestra de Música Brasileira (dirigida por Roberto Gnattali).

Kampela (2007) explica que estes artistas [estando ele próprio incluído] questionaram a necessidade de compor especificamente para a sala de concertos e decidiram “distorcer” os ritmos e harmonias das formas tradicionais com procedimentos inspirados na música contemporânea. Tal “distorção” só foi possível a partir das tendências modernistas que os influenciaram, sobretudo – afirma – através da Bossa-Nova e do Movimento Tropicalista. O compositor declara que, para ele, Tom Jobim e João Gilberto são a vanguarda do modernismo brasileiro e que os LPs do Movimento Tropicalista nos quais havia colagens (como *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, que reuniu o afro-beat da Bahia com técnicas de colagens de Berio/Cage) o influenciaram muito.

Kampela (2007) afirma que não basta, no entanto, aplicar procedimentos de vanguarda aos ritmos populares pois, misturar estilos e compor são faculdades muito distintas. Para ele, não se encontrará novos formatos de arte somente aproveitando o ritmo de um

---

<sup>133</sup> Como será apresentado no decorrer do capítulo.

<sup>134</sup> Esta apresentação está descrita no próximo subcapítulo.

<sup>135</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.5).

estilo com a melodia de outro; isso, acordo o compositor, não garante acabamento estético. A análise da sua obra e de seus pronunciamentos revelam que para Kampela tal acabamento estético está associado à organização estrutural da obra. Por isso, suas peças populares, assim como as da “nova música contemporânea”, têm uma estrutura musical bem definida, uma orquestração com enorme variedade tímbrica e virtuosismo técnico<sup>136</sup>. Para esse repertório também vale o que Kampela falou sobre sua produção de “nova música contemporânea”: “...eu tenho outras obrigações estruturais para não colocar isso dentro de *gimmicks*<sup>137</sup> ou situações patéticas”. (Kampela, 2013b)

Marcos Albricker<sup>138</sup>, trompista que gravou (neste LP<sup>139</sup>) com Kampela, afirma que:

A música de Kampela exigia três coisas fundamentais dos músicos: técnica, compreensão do conceito e ousadia. As questões técnicas sempre extrapolavam o convencional, Kampela sabia aproveitar as características individuais dos instrumentos e de cada instrumentista para explorar efeitos inusitados que se materializavam em verdadeiros personagens no contexto da obra. Por isso digo que tínhamos mesmo que compreender o conceito geral da proposta musical e artística, e também, sermos artistas ousados para interpretar, além das partituras complicadíssimas!!!

Tal depoimento aponta para uma semelhança entre as duas vertentes de Kampela, a utilização dos instrumentos como amplo objeto sonoro, porém, sem desprezar a sua técnica tradicional. Kampela, apesar do reconhecimento recebido pela sua produção orquestral, não trata seu repertório de música popular com menos apreço do que faz com o repertório da nova música contemporânea.

## 1.1 – Epopeia e graça de uma raça em desencanto

Eu até hoje adoro o meu disco, adoro os trabalhos que eu fiz...  
(Kampela, 2005a)

Lançado em 1988, o LP independente *Epopeia e Graça de uma Raça em Desencanto*

---

<sup>136</sup> Como exemplo pode-se citar as peças: Itinerário de um baixista sob a noite sul americana; Valsa do assassino e Epopeia e graça de uma raça em desencanto.

<sup>137</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.8

<sup>138</sup> Depoimento integral presente no Apêndice 3.6

<sup>139</sup> Identificado, na ficha técnica do LP, como Marquinhos Albricker.

é, até a presente data, a única gravação comercial feita pelo compositor. Nele, estão registradas as seguintes peças: **(Lado A)** *O ascensorista Onestaldo*; *Itinerário de um baixista sob a noite sul americana*; *Tesão*; *Micropeça* **(Lado B)** *Valsa do assassino*; *Selenita*; *Móbile para amar*; *Epopéia e graça de uma raça em desencanto*.

Tabela 5 – LP *Epopéia e graça de uma raça em desencanto* (lado A)

LADO A	
<b>O ascensorista Onestaldo (1983-1984)</b>	A peça <i>O ascensorista Onestaldo</i> , para tenor e grupo de câmara teve a sua estreia no Circo Voador (tradicional espaço cultural localizado no bairro da Lapa/Rio de Janeiro).
<b>Itinerário de um baixista sob a noite sul americana (1984-1985)</b>	A peça <i>Itinerário de um baixista sob a noite sul americana</i> foi composta entre os anos de 1984 e 1985 para tenor e três violões preparados e foi estreada no show "Vozes do Avesso" realizado em 1986 no Teatro da Sala Funarte (Rio de Janeiro).
<b>Tesão (1982-1983)</b>	A peça <i>Tesão</i> foi composta para tenor e um grupo de câmara definido por Kampela (2015b) como <i>combo avant-jazz</i> . Esta peça foi composta entre os anos de 1982 e 1983 e estreada em 1984 no Circo Voador na mesma ocasião da peça <i>O ascensorista Onestaldo</i> . Esta estreia foi uma das ocasiões em que o compositor se apresentou trajando metade roupa masculina e metade roupar feminina.
<b>Micropeça (1984)</b>	A peça <i>Micropeça</i> , dedicada a Adri Verón, foi composta para tenor, contralto e três violões. Ela foi estreada no show "Vozes do Avesso" (mesmo evento da estreia da peça <i>Itinerário de um baixista sob a noite sul americana</i> ) e no show "Vozes do Avesso 2" no Circo Voador, ambos no Rio de Janeiro. As estreias foram realizadas pelo compositor e pelo contralto Clara Sandroni, que gravou a voz desta peça no LP <i>Epopéia e graça de uma raça em desencanto</i> .



Tabela 6 – LP *Epopéia e graça de uma raça em desencanto* (lado B)

LADO B	
<b>Valsa do assassino (1986)</b>	A peça <i>Valsa do assassino</i> foi composta em 1986 para tenor, soprano e orquestra de câmara e teve a sua estreia no Parque da Catacumba <sup>140</sup> /RJ em 1987.
<b>Selenita (1985)</b>	A peça <i>Selenita</i> , composta em 1985, é, segundo Kampela (2015b) uma micro-ópera para tenor, 3 atores e grupo de câmara. Ela foi estreada na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro) durante a Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro em 1985.
<b>Mobile para amar (n.d.)</b>	A peça <i>Mobile para amar</i> , para tenor e violão, é a única peça do LP <i>Epopéia e graça de uma raça em desencanto</i> gravada somente pelo compositor (violão e voz). Não há, nos registros de Kampela, data da composição e da estréia.
<b>Epopéia e Graça de Uma Raça em Desencanto (1981-1982)</b>	A peça <i>Epopéia e graça de uma raça em desencanto</i> é um samba atonal composto entre os anos 1981 e 1982 para tenor e grupo de câmara. A estreia da peça foi feita no I Festival de Música da UERJ <sup>141</sup> em 1982.

O disco foi gravado entre novembro de 1986 e julho 1988, nos estúdios Transamérica e Master no Rio de Janeiro, sob direção artística, produção musical, composição e letras de Arthur Kampela (2013c), o qual afirma que:

... eu trabalhava com uma banda no Brasil que era completamente o reverso das tendências populares, porque na minha banda tinha guitarra elétrica e o baixo, mas tinha também trompa, clarinete, instrumentos percussivos, era mais ou menos doze pessoas uma certa época. E era uma loucura, porque havia um constante fogo.

Como característica geral, as composições são atonais e possuem orquestração inco-

<sup>140</sup> O Parque da Catacumba é uma reserva ecológica com acesso pela Lagoa Rodrigo de Freitas, que abriga um teatro aberto. Nesta apresentação de Kampela haviam, conforme estimativa do compositor (Kampela, 2015c), 3000 pessoas assistindo.

<sup>141</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

mun para o repertório popular, embora a formação instrumental usada no disco varie conforme as peças. Kampela (2013c) relatou a dificuldade que teve com alguns dos músicos que não sabiam ler partitura e ainda ressaltou que em muitas peças era preciso além de escrever, desenhar as partituras para se fazer entender.

Referente a este trabalho, Marcos Albricker<sup>142</sup>, narra que:

Kampela trabalhava também com músicos que não tinham habilidade com partituras, no entanto, Kampela os ajudava a decorar tudo e realizarem excelentes performances. Kampela tinha um jeito especial de trabalhar com cada músico e ajudá-lo a incorporar a peça, até o ponto em que este se apoderasse da interpretação e se sentisse um elemento indispensável para aquela proposta musical.

A seguir, apresento as músicas supracitadas e os seus aspectos gerais.

## 1.2 – Características gerais da vertente Música Popular

As mudanças estruturais são você trabalhar na Bossa-Nova com assimetrias, por exemplo, aí você pode contribuir com certas coisas que são realmente marcos (Kampela, 2005a)

Com o intuito de apontar algumas relações entre as duas vertentes do compositor apresentarei, neste subcapítulo, um breve panorama das obras populares de Kampela. As principais fontes de tal panorama foram o LP *Epopéia e Graça de uma Raça em Desencanto* (1988), única gravação comercial do compositor, e algumas gravações de apresentações públicas divulgadas nos canais do próprio compositor na internet.<sup>143</sup>

A instrumentação utilizada no LP é, de modo geral, grandiosa para os padrões da música popular brasileira daquela época, no entanto houve grande variedade de formações instrumentais. A peça *Epopéia e graça de uma Raça em Desencanto*, que é a faixa que dá nome ao LP e, segundo o compositor, o primeiro samba atonal do mundo (Kampela, 2005a), tem a seguinte formação: voz, violão; flauta/flautim; oboé; clarinete; trompa; viola; cavaquinho; guitarra solo; baixo e percussão<sup>144</sup> e a peça *“Itinerário de um baixista sob a noite sul*

---

<sup>142</sup> Depoimento integral presente no Apêndice 3.6

<sup>143</sup> Youtube e Vimeo.

<sup>144</sup> Arranjo, regência, Voz e Violão: Arthur Kampela; Flauta/Flautim: Guilherme Hermolin; Oboé:

*americana*” foi gravada somente com violões e voz.<sup>145</sup> No entanto, para apresentações ao vivo, Kampela parece tratar a formação instrumental das suas peças populares com flexibilidade, para que elas possam se adequar às diferentes situações. Como exemplo, pode-se citar a peça *Tesão*<sup>146</sup> (1984), a qual foi gravada com a seguinte instrumentação: voz, sax alto; clarinete, trompa, viola, guitarra, baixo e bateria<sup>147</sup>. Na página do Youtube do compositor (Kampela, n.d.) há uma gravação ao vivo desta peça realizada no Satalla (New York) em 2005 com a seguinte formação: baixo, percussão, violoncelo, saxofone e voz<sup>148</sup>.

As letras das canções registradas neste LP tratam de personagens urbanos, a peça *O ascensorista Onestaldo* narra a história do ascensorista que depois de anos trabalhando no mesmo prédio do centro da cidade acaba matando uma moradora; a peça *Tesão* narra a história de um casal que tenta ter relação sexual em um fusca e a peça *Epopéia e graça de uma raça em desencanto* conta a história de Jorge Sá, um jovem negro e pobre do Rio de Janeiro, que atravessa situações tão difíceis que acaba por enlouquecer.

As letras das canções são sinais da desconstrução que Kampela aplica aos gêneros populares. No repertório do LP, os temas são assassinatos, enloquecimentos, sexo, aborto entre outros. Transparece em tais letras, o caráter teatral – revelado também na disposição e timbres da voz - e no tratamento das alturas e ritmos do LP, resultando em uma sonoridade urbana.

Os instrumentos, a performance de palco e as letras estão relacionadas com as características sociais pelo qual ele [Kampela] está cercado. Assim, “Selenita” e “O ascensorista Onestaldo” têm uma linguagem timbrística obtida pela fusão de instrumentos comumente utilizados, seja na música popular ou clássica (baixo elétrico e guitarra,

---

João Madeira; Clarinete: Carlos Soares; Trompa: Marquinhos Albricker; Viola: Jairo Diniz; Cavaquinho: Carlinhos Cardoso; Guitarra solo: Paulo Pedrassoli Jr.; Baixo: Zé Roberto Quental; Ganzá/Surdo: Marcelo Salazar; Tamborim/Pandeiro/Cuíca: Marcos Suzano.

<sup>145</sup> Voz, violão e violão efeitos: Arthur Kampela; violões efeitos: Paulo Pedrassoli; concepção e arranjo: Arthur Kampela e Paulo Pedrassoli.

<sup>146</sup> Esta peça apresenta no LP uma dedicatória “Pro Carlinhos x Dámaso”.

<sup>147</sup> Voz, arranjo e regência: Arthur Kampela; Sax Alto: Guilherme Hermolin; Clarinete: Carlos Soares; Trompa: Marquinhos Albricker; Viola: Jairo Diniz; Guitarra solo: Paulo Pedrassoli Jr.; Guitarra base: Carlinhos Cardoso; Baixo: Zé Roberto Quental; Bateria: Dámaso Cerruti.

<sup>148</sup> Baixo: José Moura; Percussão: Javier Diaz; Violoncelo: Danny Barrett; Saxofone: Jasmin Lalande; Voz: Arthur Kampela.

bandolim, bateria, oboé, clarinete, fagote, etc). Os textos estão diretamente relacionados com diferentes aspectos da sociedade brasileira. (Wolff<sup>149</sup>)

A arte da capa do LP (vide figura 43) revela o caráter da música e das letras das peças, há uma combinação confusa de um estrangulamento em um apartamento, com um contrabaixista sobre um telhado, um esfaqueamento na rua, uma televisão gigante e uma nave espacial. No entanto, apesar da sobreposição destes elementos, tal arte não parece desordenada, ela é organizada com grande coerência de cores (priorizando as cores primárias) que lhe conferem unidade e certa elegância.



Figura 43 – Capa do LP *Epopéia e graça de uma raça em desencanto*

Nas peças da vertente música popular onde há a presença do violão, este inclui ca-

---

<sup>149</sup> Comunicação pessoal, 3 de fevereiro de 2011.

racterísticas rítmicas e tímbricas, com uso de ExtTec, que foram aprofundados e desenvolvidos na segunda fase da vertente nova música contemporânea, conforme apresentarei em quatro exemplos:

- (i) Na peça *Valsa do assassino* (que também possui, conforme as peças anteriores, uma instrumentação densa<sup>150</sup>) o violão tem, ao final da introdução, um harpejo virtuosístico em forma de escala similar ao utilizado por Villa-Lobos no início do primeiro movimento do seu concerto para violão e pequena orquestra;
- (ii) Na peça *O ascensorista Onestaldo*, há uma intervenção pontilhista do violão muito semelhante ao desenvolvido na série *Percussion Studies*;
- (iii) A peça *Selenita* tem uma introdução com violão solo muito similar a produção da sua primeira fase para violão solo;
- (iv) A peça *"Itinerário de um baixista sob a noite sul americana"* tem grande quantidade de ExtTec que irão aparecer no repertório para violão, como também na introdução, onde há um efeito de bola de pingue-pongue sobre o tampo, similar ao utilizado no quarteto para violões Polimetria.

Pedrassoli<sup>151</sup> narra o momento em que foram definidos os efeitos violonísticos desta peça:

Alguns dias antes da gravação, o Kampela foi à minha casa (...) Ele levou seu violão Suguiyama e ficamos conversando, tocando e inventando sons e efeitos. Alguns deles inventamos na hora, outros eu já fazia, outros ele sugeriu, enfim, criamos um pequeno repertório de efeitos e definimos o arranjo desta peça cujo original era para voz e violão. Fomos só nós dois ao estúdio para gravarmos essa peça, o Kampela tocava a

---

<sup>150</sup> Voz: Arthur Kampela; Flauta: David Ganc; Flauta em sol: Guilherme Hermolin; Oboé: Eros Martins; Corne Inglês: Pierre Jatobá Descaves; Clarinete: Paulo dos Santos; Fagote: Antonio Bruno; Trompa: Philip Doyle; Violão: José Francisco Dias da Cruz; Violinos: Pareschi (spalla), Aizik, Hack, Perrota, Daltro, Oswaldo, Carlos, Alves; Viola: Penteado e Eduardo; Violoncelos: Jaques Morelebaum e Jorge Ranevki; Contrabaixo: Ricardo Madeira; Piano: Maria Teresa Madeira; Soprano: Carol McDavid; Regência: Ernani Aguiar; Orquestração: Arthur Kampela.

<sup>151</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.5).

parte original no violão e cantava, e eu fiquei encarregado de fazer o violão de efeitos.

Pedrassoli, no mesmo depoimento, enumerou os efeitos utilizados nessa peça; apesar da lista ser extensa esta serve como um modelo dos procedimentos utilizados por Kampela na vertente música popular, os quais foram incorporadas na produção voltada para a Nova Música Contemporânea:

- (i) Início - bola de pingue pongue quicando livremente no fundo do violão. O violão fica posicionado no colo do violonista, com o tampo virado para baixo.
- (ii) Figurações no agudo sem altura definida, irregulares e rápidas, de sonoridade próxima ao pizzicato. Esses sons são obtidos fora da escala, com o dedo 1 pressionando a primeira corda com a carne e a unha, deslizando mudando a afinação enquanto que a mão direita toca rapidamente com o dedo indicador como se fosse uma palheta.
- (iii) Efeito "gota d'água", a técnica é similar ao efeito anterior, sendo que eu usava a primeira e a segunda corda e fazia duas notinhas seguidas, uma boa pausa, e repetia as notinhas, uma aguda e outra menos aguda, como se fosse o som de uma gota d'água que cai de um chuveiro.
- (iv) Percussão dos dedos da mão esquerda no braço, produzindo sons curtos e rápidos, irregulares, com altura definida, mas não planejada.
- (v) Harmônicos variados e irregulares.
- (vi) Efeito com lápis - som "reverberado", mas sem reverberação eletrônica. Coloca-se um lápis, ou uma haste meio longa, de forma cruzada nas cordas graves (por exemplo, o fim do lápis fica com a sexta corda abaixo do mesmo, a quinta acima e a quarta corda abaixo. O lápis fica meio preso pela pressão das cordas). Toca-se na extremidade livre e o lápis balança num vai-e-vem produzindo um som curioso e "granulado".
- (vii) Trêmolo pizzicato do agudo ao grave, com a mesma técnica dos itens 2 e 3.
- (viii) Efeito "arpejo raspado". Dedos 1,2 e 3 pressionam as 6a, 5a e 4a cordas no agudo, fora da escala, próximo ao cavalete. Ao mesmo tempo em que a mão direita toca arpejos em a-m-i<sup>152</sup>, os dedos da mão esquerda raspam as cordas

---

<sup>152</sup> Anelar, médio e indicador.

com a unha, criando efeitos de textura e mudanças de afinação.

- (ix) Golpe do lápis sobre as cordas graves. Um golpe seco, o lápis não está preso nas cordas.
- (x) Bola de pingue pongue quica livremente no fundo do violão e cai ao chão (de madeira), quicando lentamente e acelerando (sem interferência nossa), ao mesmo tempo em que a música tem uma longa fermata.
- (xi) Efeito com copo. Parecido com o efeito que ocorre na *Balada*, só que mais lento e dolente.
- (xii) Outro efeito com bola de pingue pongue, solta-se a bola acima do fundo (talvez a lateral...) do violão, mas quando ela quicar, deve-se levar a palma da mão de encontro ao fundo, fazendo a bola quicar muito rapidamente e "secar" logo em seguida, a sonoridade é parecida com a de uma raspada rápida num reco-reco.
- (xiii) Trêmolo pizzicato com nota aguda fixa. Mesma técnica do item 2.
- (xiv) Arpejo na porção das cordas que fica entre o osso da pestana e as tarrachas.
- (xv) Efeito "pio" - uso do copo na primeira corda, região sobreaguda, para produzir um som parecido com o pio de um pássaro pequeno.

Neste relato, é possível constatar o uso de alguns procedimentos que o compositor utilizará posteriormente em peças da vertente nova música contemporânea. O item (i) apresenta uma preparação do instrumento que se repetirá de forma integral na peça *Polimetria* (1988) para quarteto de violões preparados. O item (iv) é recorrente na série *Percussions Studies* e nas demais peças para violão da segunda fase. O item (vii) é semelhante ao utilizado ao final da PSII e o item (xi) é similar ao utilizado na peça *Balada*<sup>153</sup>.

### 1.3 – Outras peças da vertente Música Popular de Arthur Kampela

O LP *Epopeia e graça de uma raça em desencanto*, não esgotou a produção de música popular de Kampela. O compositor compôs após a gravação deste LP, várias outras peças como *Sentido (n/d)*, *Olhos* (1989) e *Adeus* (2007).

---

<sup>153</sup> Tais peças serão analisadas nos subcapítulos 2.2 (formações com violão) e 2.3 (violão solo).

Grande parte destas peças é desconhecida do grande público, não há registro de gravações ou publicação de partitura. Exponho a seguir uma lista com seis peças, com o intuito de apresentar uma parte da produção de música popular posterior ao LP. Tal lista está incompleta e serve para indicar as atividades mais recente do compositor e apontar caminhos para futuras pesquisas.

### **Fulgura (1988)**

---

A peça *Fulgura*, composta em 1988, para tenor, violoncelo e piano, estreou em 28 de maio de 2005, na Satalla em Nova York, com o compositor na voz, o violoncelista Danny Barrett e a pianista Denise Puricelli. Segundo Kampela (2016c), *Fulgura* é uma das mais bonitas canções populares que ele já gravou.

### **Copacabana (2003/2005)**

---

A peça *Copacabana*, classificada pelo compositor como um Avant-Bossa Nova (Kampela, 2015c), foi composta entre 2003 e 2005 para tenor, viola, sax alto, violoncelo, contrabaixo elétrico, piano e percussão. A sua estreia ocorreu com a chamada Arthur Kampela New Music band<sup>154</sup>, no Satalla World Music Club<sup>155</sup>/Nova York em 28 de maio de 2005.

Na peça *Copacabana*, Kampela utilizou a estrutura da bossa-nova, modificando tanto o seu ritmo quanto sua harmonia. Kampela (2008a) explica que, nesta peça, o ritmo base da bossa-nova foi alterado com adições de compassos ímpares, como 7/4, embora se mantivessem algumas características tradicionais deste estilo, como a subdivisão em síncope. A harmonia foi alterada pela organização atonal de alturas.

A peça narra a paisagem urbana de Copacabana (Rio de Janeiro, Brasil), com suas ruas sujas, moradores de rua, bares, prostitutas, comércio e cidadãos. Esta confusão, ou emaranhado de situações, é exposta na retorção do próprio título "*Copacabana*" que se repete no refrão de forma variada, gerando (além do já desgastado "copa bacana") outros

---

<sup>154</sup> Arthur Kampela (voz, violão e regência), Gregor Kitzis (viola), Jasmin Lalande (saxofone e flautas), Dan Barrett (violoncelo), Jose Moura (contrabaixo elétrico), Denise Puricelli (Piano), Javier Diaz (percussão).

<sup>155</sup> Espaço cultural em Manhattan que tem como objetivo promover a diversidade artística dos vários povos. <http://www.satalla.com/>



---

neologismos, como "copa-bagana", "coa pica grana" e "copaca-mana."

Nesta peça, Kampela descontrola tanto a estrutura rítmica (com os compassos irregulares) quanto a letra (com a desconstrução do próprio título que é repetido alternadamente no refrão).

#### **Garôta 21 (2005)**

---

A peça *Garôta 21* é uma *Avant-Bossa Nova* composta em 2005 para voz e grupo de câmara. A estreia desta peça ocorreu, assim como a peça *Copacabana*, com o *Arthur Kampela New Music band* no *Satalla* em 28 de maio de 2005.

#### **New-Baião (2005)**

---

A peça *New-Baião*, composta em 2005, apesar do nome, é classificada por Kampela (2015b) como uma *Avant-Bossa Nova*. Esta peça teve a estreia no mesmo ano da composição pelo *Arthur Kampela New Music band* no *Satalla World Music Club* em 12 de fevereiro.

#### **Leitmotiv (2005)**

---

A peça *Leitmotiv*, composta em 2005, é uma *Avant-Bossa Nova* para voz, viola, violoncelo, contrabaixo elétrico, piano e percussão. A peça ainda não foi estreada.

#### **Des(a)fiandonado (2006)**

---

A peça *Des(a)fiandonado* é uma *Avant-Bossa Nova* composta em 2006 para a formação do *Arthur Kampela New Music band*, que a estreou no *Raritan River Music Festival* (New Jersey) em maio de 2006.

## **Capítulo 2 – Nova Música Contemporânea**

Por ser a Nova Música Contemporânea a vertente que contém o repertório que é objeto da presente pesquisa, todas as peças serão aqui apresentadas. Tais peças destinam-se a formações instrumentais bastante variadas, das quais, grande parte não inclui violão; por isso, tais obras foram catalogadas em três classes:

- Formações sem violão;
- Formações com violão;

- Violão solo.

Foram catalogadas 22 peças no primeiro grupo, 7 no segundo e 11 no último<sup>156</sup>. Há também um quarto grupo com os 6 trabalhos do compositor em andamento, incluindo dois movimentos da série *Percussion Studies* e uma série de estudos com os quais pude, através da análise das obras para violão solo da presente pesquisa, colaborar com o autor.

Há interconexão entre as peças com e sem violão, como nas peças *Happy Days I* (para flauta e eletrônica) e *Happy Days II* (para violão e eletrônica) que apesar de possuírem o mesmo nome, são peças independentes e não dois movimentos de uma obra<sup>157</sup>.

O título “nova música contemporânea”, cunhado pelo próprio compositor, já denota, com o termo “nova”, uma intenção de ruptura com a tradição. Para Kampela (n.d.) as inovações de sua obra se dão sobretudo com a desconstrução dos gêneros populares e com a utilização da ExtTec organizadas com base ergonômica e considerações motóricas. Faz parte deste trabalho de pesquisa, através da análise do conjunto da obra de Kampela, ensaiar a projeção deste elementos nas suas peças para violão solo.

## 2.1 – Formações sem violão

Eu sou um compositor que preciso ter o instrumento perto de mim para entendê-lo, para entender a trajetória das mãos. (Kampela, 2011a)

Kampela gosta de ter os instrumentos para os quais escreve para poder explorar empiricamente tanto os seus timbres quanto a sua mecânica. Isto ocorre porque ele acredita que todos os compositores devem ter como ponto de partida o som, independente da estética que usa (Kampela, 2005a). Ele diz ainda que o compositor deve explorar o instrumento de duas formas:

- (i) Analisando o que o instrumento oferece através do repertório e técnicas tradicionais;
- (ii) Aproveitando o instrumento como um amplo objeto sonoro, considerando a

---

<sup>156</sup> Considerando isoladamente os movimentos da série *Percussion Studies*.

<sup>157</sup> Estas peças serão apresentadas respectivamente nos subcapítulos 2.1.15 e 2.3.7

sua construção e “morfologia<sup>158</sup>”.

Ao expor, desta forma, as obras de Kampela, é possível observar que os instrumentos ocupam duas posições distintas. A primeira posição como herdeiro de uma técnica estabelecida (tradição) e a segunda como objeto sonoro a ser explorado para além das técnicas estabelecidas (inovação). Esta experiência como pesquisador de possibilidades sonoras em vários instrumentos fez com que Kampela viesse a tocar (além do violão, que é seu instrumento de origem) violino, viola, violoncelo e piano.

A seguir, explanarei sobre as obras elencadas abaixo, as quais foram escritas pelo compositor em formações instrumentais que não incluem violão.

1. (1990) Eine Kleine Nacht Game – flauta e piano;
2. (1990/1991) Layers for a Transparent Orgasm - trompa;
3. (1991-1992) Nosturnos – piano;
4. (1992) The End – eletroacústica;
5. (1992) Cage’s Cage - para 23 instrumentos;
6. (1993) Gestures - violino solo;
7. (1993/1994) KLANG, - clarone/clarinete, harpa e percussão;
8. (1995) Phalanges - harpa solo;
9. (1995) Bridges - viola solo;
10. (1998) Uma Faca Só Lâmina - quarteto de cordas;
11. (1998/1999) Quimbanda - guitarra elétrica solo;
12. (2000/2001) Trombhorninghouse - trompa e trombone;
13. (2001/2004) Antropofagia - guitarra elétrica e orquestra;
14. (2004) Naked Singularity - tuba solo;
15. (2007) Happy Days - flauta e eletrônica;
16. (2009) Macunaíma - orquestra;
17. (2010) Comprovisação - 9 percussionistas;
18. (2011) Not I - trompa, voz do instrumentista e luz;
19. (2012) ...B... - 10 instrumentos solistas, vídeo e eletrônica;

---

<sup>158</sup> Termo utilizado por Kampela (Kampela, 2005a, 2014a).

20. (2012) A Máquina do Mundo - clarone;
21. (2014) Das tripas coração - 2 pianos e 2 percussionistas;
22. (2015) Probe - 3 vozes femininas e 2 clarones;
23. (2017) ...tak-tak...tak - orquestra.

Algumas das peças aqui expostas - como *The End* (1992, eletroacústica) e *KLANG*, (1993/1994, clarone/clarinete, harpa e percussão) - não possuem informações além das que constam na tabela que inicia a exposição de cada peça, visto que, como já foi citado, não há gravações, nem edição de partitura, nem estudos anteriores. Tais peças foram mantidas a fim de completar o catálogo e fomentar pesquisas futuras.

### 2.1.1 – Eine Kleine Nachtgame - Flauta e piano (1990)

Tabela 7 – Eine Kleine Nachtgame

<i>Eine Kleine Nachtgame</i>	
<b>Ano:</b>	1990
<b>Formação:</b>	Flauta e piano
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	1993
<b>Músicos Estreia:</b>	Flauta: Tara Helen O'Connor; Piano: Margareth Kampmeyer
<b>Local de Estreia:</b>	Miller Theater (NovaYork)
<b>Duração aproximada:</b>	---

*Eine Kleine Nachtgame* (1990) foi, segundo depoimento de Kampela (2015, p. 160), a primeira peça composta por ele ao se mudar para Nova York. Sua intenção inicial era, segundo seu relato (Kampela, 2016c), de que esta peça fosse um movimento de sonata – provável motivo pelo qual o título desta peça alude à famosa obra de Mozart *Eine Kleine Nachtmusik* (K. 525) – no entanto, Kampela abandonou a ideia original.

Esta peça se mostra relativamente convencional em comparação aos trabalhos posteriores de Kampela, mesmo considerando somente as demais peças para flauta. (Hornsby, 2015)

The musical score is for three instruments: Flute, Piano, and Mallet. The Flute part is written in a single staff with a treble clef. It begins with a 15-measure rest, followed by a series of eighth notes. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). It also begins with a 15-measure rest, followed by a series of eighth notes. The Mallet part is written in a single staff with a treble clef. It begins with a 15-measure rest, followed by a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Figura 44 – Trecho de *Eine Kleine Nachtmusik* (1990), disponível em Hornsby (2015)

A peça é composta sobre uma série de 12 tons e inclui, na parte central, um retrógrado completo. Hornsby (2015) aponta que as ExtTec da flauta (*frulatto*, *slap tongue*<sup>159</sup> e trinados de quarto de tom) são usadas com moderação; aponta também que o pianista, além de tocar no teclado, percute as cordas dentro do piano. Hornsby (2015) anota ainda que há frequentes mudanças de compasso e passagens polimétrica entre a flauta e o piano (vide figura 44), embora não haja quiálteras aninhadas, nem compassos não integrais.

<sup>159</sup> Efeito realizado com um ataque com a língua, resultando em um som agudo e percussivo.

### 2.1.2 – Layers for a Transparent Orgasm - trompa (1990/1991)

Tabela 8 – Layers for A Transparent Orgasm

<i>Layers for A Transparent Orgasm</i>	
<b>Ano:</b>	1991
<b>Formação:</b>	Trompa
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	1991
<b>Músico Estreia:</b>	Graziela Bortz
<b>Local de Estreia:</b>	Hubbard Recital Hall da Manhattan School of Music
<b>Duração aproximada:</b>	---

"Embora eu tivesse uma narrativa programática em mente, mostrando os aspectos primitivos de uma terra antiga, tentei evocar esta "paisagem imaginária" somente por meio de "fricções" de timbre." <sup>160</sup> (Kampela, 2002<sup>a</sup>, p. 187)

A peça *Layers for A Transparent Orgasm*, apesar de apresentar um título ambíguo, foi inspirada na origem do planeta Terra, especificamente na fase anterior ao esfriamento da superfície terrestre, enquanto esta ainda era líquida. A peça inicia-se com um efeito denominado por Kampela de *bubble-effect*<sup>161</sup> (figura 45), conceito associado ao que Kampela chama de "rede arquetípica"<sup>162</sup>. Ao utilizar o *bubble-effect*, o compositor espera que o ouvinte também faça associações deste som a elementos extra-musicais. Para o compositor a sonoridade desta peça se assemelha (metaforicamente) às coisas lentas, pantanosas ou escorregadias. Kampela (2013b) aponta a busca por esta sonoridade como representativa do seu trabalho pré-composicional, aqui o compositor concebeu previamente uma sonoridade para a situação que ele queria retratar (a solidificação do planeta), estruturou de forma rizomática esta

<sup>160</sup> Although I had a programmatic narrative in mind, showing the primitive aspects of an ancient Earth, I tried to evoke this "imaginary landscape" through purely timbral "frictions."

<sup>161</sup> Efeito executado através da interrupção constante da coluna de ar pela língua do instrumentista.

<sup>162</sup> Esta rede arquetípica está reelecionada com a contrução rizomática apresentada no Breve Léxico, verbete 2.3

sonoridade<sup>163</sup> e somente depois explorou o instrumento para consegui-lo. O compositor relatou ainda que em muitas ocasiões trabalha com “uma espécie de história”. A peça *Layers for a Transparent Orgasm* é um bom exemplo da forma programática, que antecede a composição, com que Kampela organiza algumas de suas peças.

Figura 45 – Trecho de *Layers for a Transparent Orgasm*, recolhido em: (Kampela, 2002a) <sup>164</sup>

<sup>163</sup> Ver Breve Léxico verbete 2.3 Construção Rizomática

<sup>164</sup> Texto da figura: Section A - Bubble like a sound: as continuous as possible... sempre - (As smoothly as possible) (transition I) - 40'/30' approx. - 1.0 graphic suggestion of rhythmic impulses - 1.1 dynamic range for the sequence - 1.2 graphic suggestion of dynamic envelope - Interscarse Materials ad lib - (Double-tongue)... Always - Add few quasi-defining pitches - "Dust-like sound" - (Do not focus the pitches) - (Transition II) - (Transition III) - Este trecho da partitura de *Layers for a transparent orgasm* apresenta uma escrita gráfica que indica o que Kampela chamou de bubble-effect; o instrumentista deve soprar o bocal sem vibrar os lábios enquanto desfere ataques com a língua sobre o bocal. A primeira linha indica, com as barras verticais, os ataques de som e, com os losangos, o envelope da





A voz está escrita na linha inferior e tem a indicação dos fonemas. No trecho destacado na figura 46, a voz realiza, em contraponto, um eco da melodia da trompa.

### 2.1.3 – Nosturnos - Piano (1991)

Tabela 9 – Nosturnos

<b>Nosturnos</b>	
<b>Ano:</b>	1991
<b>Formação:</b>	Piano
<b>Dedicatário:</b>	Mathew Rubenstein
<b>Data da Estreia</b>	1993
<b>Músico Estreia:</b>	Mathew Rubenstein
<b>Local de Estreia:</b>	Weill Recital Hall at Carnegie Hall
<b>Duração aproximada:</b>	---
<b>Registro fonográfico:</b>	(2006) CD <i>Eleventh Finger</i> – piano: Jenny Lin

O título da peça *Nosturnos* é um jogo de palavras que combina “nos turnos” (como turno de trabalho) com *Nocturnes* (Kampela, 2016f). Kampela (2014a) explica que esta peça foi estruturada de modo que no seu início houvesse uma espécie de “índice” com a apresentação de todos os materiais que constam na peça.

### 2.1.4 – The End - eletroacústica (1992)<sup>166</sup>

Tabela 10 – The End

<b>The End</b>	
<b>Ano:</b>	1992
<b>Formação:</b>	Eletroacústica
<b>Dedicatário:</b>	---

<sup>166</sup> Conforme citado no último parágrafo do subcapítulo 2.1 (Formações sem violão), não há registro desta peça além do exposto no quadro.

<b>Data da Estreia</b>	Maio de 1992
<b>Músico Estreia:</b>	---
<b>Local de Estreia:</b>	Borden Auditorium (Manhattan School of Music)
<b>Duração aproximada:</b>	---

### 2.1.5 – Cage's Cage - para 23 instrumentos (1992)<sup>167</sup>

Tabela 11 – Cage's Cage

<b>Cage's Cage</b>	
<b>Ano:</b>	1992
<b>Formação:</b>	23 instrumentos
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	---
<b>Músico Estreia:</b>	---
<b>Local de Estreia:</b>	Apresentação parcial em um workshop realizado pelo compositor na cidade de Saint Paul (Minnesota).
<b>Duração aproximada:</b>	---

### 2.1.6 – Gestures - violino preparado (maio/1993)

Tabela 12 – Gestures

<b>Gestures</b>	
<b>Ano:</b>	Maio/1993
<b>Formação:</b>	Violino preparado
<b>Dedicatário:</b>	Gregor Kitzis
<b>Data da Estreia</b>	1993
<b>Músico Estreia:</b>	Gregor Kitzis
<b>Local de Estreia:</b>	Miller Theater (Nova York).

<sup>167</sup> Conforme citado no último parágrafo do subcapítulo 2.1 (Formações sem violão), não há registro desta peça além do exposto no quadro.



A peça encerra com a utilização de um diapasão de garfo (*tunning fork*) fazendo as vezes do arco.

### 2.1.7 – KLANG, - clarone/clarinete, harpa e percussão (1993/1994)

Tabela 13 – KLANG,

KLANG,	
<b>Ano:</b>	1993/1994 (revisada em 2002)
<b>Formação:</b>	Clarone <sup>170</sup> /clarinete, harpa e percussão
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	Out/2002
<b>Músicos Estreia:</b>	Speculum Musicae <sup>171</sup>
<b>Local de Estreia:</b>	<i>Merkin Hall</i> (Nova York)
<b>Duração aproximada:</b>	---

### 2.1.8 – Phalanges - harpa solo (1995)

Tabela 14 – Phalanges

Phalanges	
<b>Ano:</b>	1995
<b>Formação:</b>	Harpa preparada
<b>Dedicatário:</b>	Anne Bassand
<b>Data da Estreia</b>	março/1995
<b>Músicos Estreia:</b>	Anne Bassand
<b>Local de Estreia:</b>	Kammermusiksaal des Kongresshauses (Zurique)
<b>Duração aproximada:</b>	8 min.

<sup>170</sup> Clarinete baixo, em português europeu.

<sup>171</sup> Conjunto de câmara norteamericano, fundado em Nova York em 1971, dedicado à performance de música clássica contemporânea.

Em *Phalanges*<sup>172</sup> (1995), Kampela empregou uma série de dispositivos (papel entre cordas, diapasão de garfo, a realização de zumbidos através dos pedais etc.) para desestabilizar a maneira comum de tocar o instrumento. (Kampela, 2002)

Kampela (2014b) explica que o termo "falanges", que faz referência aos ossos dos dedos, está associando às habilidades motoras que estão subjacentes ao ato de tanger as cordas do instrumento. O compositor indica três ideias principais que se intercalam nesta peça: a ergonômica ou motora; a rítmica<sup>173</sup> e as ExtTec. Pode-se observar que essas três ideias – que o compositor apresenta como centrais nesta peça – são tão frequentes no seu repertório, que podem ser abordados como uma síntese do seu pensamento composicional.

A criação de motivos e temas nesta peça é resultado direto dos próprios padrões das mãos do *performer* (vide figura 48). Kampela, através do deslocamento das mãos, obtém uma sonoridade com o alargamento e a contração dos dedos da harpista, mantendo padrões de dedilhados semelhantes; ou através do pedal, proporcionando um contorno melódico ou harmônico diversificado, embora os padrões gestuais das mãos permaneçam semelhantes.

---

<sup>172</sup> Gravação ao vivo realizada em maio de 2014 com a harpista Jacqui Kerrod during no Argento Concert do "The Austrian Cultural Forum" disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0iHy-vZjZ-3M>

<sup>173</sup> A ergonômica ou motora refere-se à forma como as mãos se acomodam às demandas técnicas do instrumento e a rítmica à interação de ritmos complexos com o uso da modulação micrométrica.

Figura 48 – Trecho de *Phalanges* - harpa solo (1995) retirado de Kampela (Kampela, 2002b)

Segundo Kampela (2014b):

Embora os padrões dos dedos não sejam "tematicamente audíveis", (uma vez que apenas se referem às técnicas que produzem os sons) eles adquirem, no entanto, o estatuto de "temas articulatórios" sendo tão importante quanto os sonoros.<sup>174</sup> (para. 4)

Como em muitas de suas obras, Kampela buscou, também nesta peça, desestabilizar a maneira tradicional de tocar o instrumento e a forma como este é comumente ouvido. "Mais do que buscar meros efeitos, eu estava "vendo" (encontrando) o instrumento como um ob-

<sup>174</sup> Even if the fingers' patterns are not "thematically audible," (since they only refer to the techniques that propel the sounds) they acquire, nevertheless, the status of "articulatory themes" being as important as the audible ones.

jeto sonoro que poderia estar "sujeito" a diferentes tipos de demandas timbrísticas e ergonômicas.<sup>175</sup> (Kampela, 2014b). A peça *Phalanges* possui ainda um aspecto teatral que, segundo o compositor, simboliza o navegar entre as exigências técnicas dos dedos e o resultado da própria música.

### 2.1.9 – Bridges - viola solo (1995)

Tabela 15 – Bridges

Bridges	
<b>Ano:</b>	1995
<b>Formação:</b>	Viola
<b>Dedicatário:</b>	Paul Silverthorne
<b>Data da Estreia</b>	março/1995
<b>Músicos Estreia:</b>	Paul Silverthorne
<b>Local de Estreia:</b>	<i>Helsinki Biennale</i> <sup>176</sup> (que foi quem comissionou a peça), na <i>Temppeliaukion Kirkko</i> <sup>177</sup>
<b>Duração aproximada:</b>	3 min e 13 segs.

A partitura manuscrita de *Bridges* apresenta, como um subtítulo, as palavras: "NY-London-Helsinki=Bridges", e de fato, esta música conecta estas três cidades. Ela foi composta enquanto o compositor já morava em Nova York, a pedido de um músico londrino e para ser estreitada em Helsinque (Finlândia). No entanto, essa "ponte" tem também um outro simbolismo para o compositor.

Estas pontes, ou "intervalos", dançando entre os diversos estados de textura (...) também podem ser ligados à ideia da transposição - como em harmonia tradicional, quando a mente tenta "traduzir" os diferentes aspectos de objetos sonoros semelhantes (que, de alguma forma, se repetem através de todo o contorno da peça) em

<sup>175</sup> More than seeking mere effects, I was "seeing" the instrument as a sonic (found) object that could be "subjected" to different types of timbristic and ergonomic demands.

<sup>176</sup> Festival bienal de música contemporânea que ocorre desde 1981 na Finlândia.

<sup>177</sup> Igreja luterana situada em Helsinki, na Finlândia

uma infinidade de estados ou frequências.<sup>178</sup> (Kampela, 2014b)

A peça faz uso constante de sinais "glissando" (figura 49), que funcionam como "bridges" combinando os elementos de técnicas heterogêneas (tradicionais, ExtTec e *click tones*).

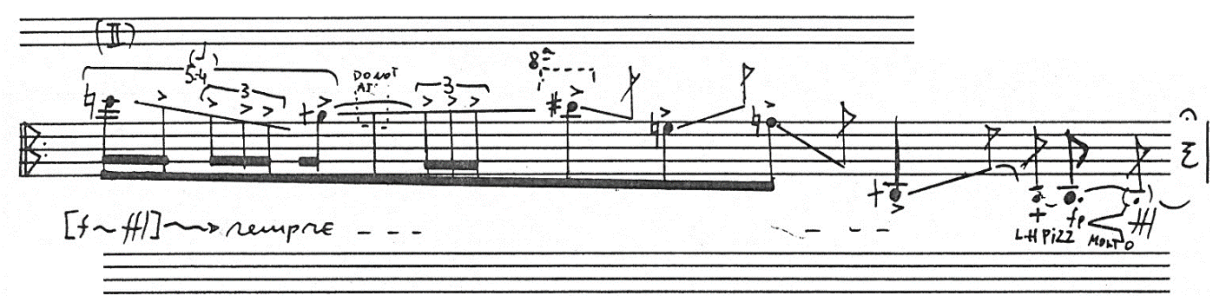


Figura 49 – Bridges - viola solo (1995)

Tanto os glissandos quanto os demais elementos estão, segundo Stephanie Griffin (2013), meticulosamente descritos da partitura que contém imagens indicando os locais precisos das ExtTec.

2.1.10 – Uma Faca Só Lâmina - Quarteto de cordas (1998)

Tabela 16 – Uma Faca Só Lâmina (A Knife All Blade)

Uma Faca Só Lâmina (A Knife All Blade)	
Ano:	1998
Formação:	Quarteto de cordas
Dedicatário:	---
Data da Estreia	24 de fevereiro de 2010 (parcial) 30 de maio de 2013 (integral)
Músicos Estreia:	Momenta Quartet - nas duas estreias citadas
Local de Estreia:	Americas Society (Nova York) - nas duas estreias citadas

<sup>178</sup> These bridges or "intervals" dancing between diverse textural states (...) can also be linked to the idea of transposition - as in traditional harmony, when the mind tries to 'translate' different aspects of similar sound objects (they somehow "repeat," through contour throughout the piece) in a multitude of states or frequencies.



**Duração aproximada:** 23 min e 11seg

---

...qual uma faca íntima ou faca de uso interno, habitando num corpo como o próprio esqueleto<sup>179</sup>. (J. C. de M. Neto, 1968)

O quarteto de cordas *Uma Faca Só Lâmina* foi composto como parte do doutorado de Kampela na *Columbia University* em *New York*. A peça, escrita sobre o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto,<sup>180</sup> é apontada por Kampela como uma de suas melhores obras (Kampela, 2013c, 2016a)

O quarteto tem cinco movimentos e duração total aproximada de 23 min e 11seg. Ele inicia com uma cadência de viola, tendo ainda uma segunda cadência de violoncelo. Kampela (2011c) aponta que essas duas cadências funcionam como pilares de toda a peça.

A estrutura da peça, com minutagem aproximada, é: (i) Cadenza I (2:23); (ii) C-Proposition (8:36); (iii) D-Variation (3:34); (iv) Cadenza II (3:13); (v) Finale (6:05) e dentre os procedimentos utilizados por Kampela, destacam-se a afinação em quarto de tom e os “click-tons”.

A peça tem, segundo Kampela (2013c), “situações holográficas”. Tais situações se revelam no tratamento que o compositor dá aos instrumentos, distorcendo os seus timbres até o ponto em que o ouvinte não os identifique isoladamente, dando assim esta ideia de um super-instrumento<sup>181</sup>.

Então, há situações holográficas nessa (...) música. Porque de qualquer ângulo que você veja, você tem essa faca, que também é uma metáfora dos nossos relógios interiores, as nossas urgências pessoais e (...) essa faca ela tem uma situação que é (...) variada, mas ela é claustrofóbica. Então, essa ideia da claustrofobia me fez conceber o quarteto de cordas como se fosse uma entidade, como um super-instrumento, e não como quatro instrumentos tocando em contraponto a si mesmos. (Kampela, 2013c)

---

<sup>179</sup> Do poema *Uma faca só lâmina* - João Cabral de Melo Neto

<sup>180</sup> Disponível nos anexos.

<sup>181</sup> Este super-instrumento seria uma síntese do quarteto em uma única sonoridade, como se o quarteto deixasse de ter violinos, viola e violoncelo e passasse a ter um único instrumento. Este conceito também aparecerá em algumas peças com eletrônica, nas quais o compositor tem a intenção de fundir os sons eletrônicos com o dos instrumentos acústicos.

Kampela destaca que suas principais intenções nesta peça foram explorar novas maneiras de gerar matrizes de ritmos de velocidades diferentes (utilizando a modulação micrométrica) e produzir novos sons dos instrumentos tradicionais.

No momento da sua concepção eu estava concentrado nas muitas maneiras em que o ritmo se desenvolve e gera novas matrizes de ritmo(s) de velocidade(s) diferente(s). Além disso, eu estava interessado em produzir novos sons dos instrumentos tradicionais, usando o que é conhecido como *extended-techniques*. (...) Eu desenvolvi então, o que agora é conhecido como "modulação micrométrica", que é uma maneira de coordenar o desenrolar dos materiais rítmicos complexos (*ratios* e *sub-ratios*), e permitir uma transformação contínua de velocidades de um ponto para os próximos.<sup>182</sup> (Kampela, 2011b)

Este quarteto teve a sua primeira gravação comercial no CD *"Similar Motion"* realizada em 2015 pelo *Momenta Quartet*<sup>183</sup>. Ao fazer a resenha deste CD, Maggie Molloy (2015) descreveu esta peça como um caos organizado, claustrofóbica, esmagadora, e inevitável mas, ao mesmo tempo, inimaginavelmente meticulosa. Kampela (2016a) demonstrou imensa satisfação com essa gravação e referiu esta peça como uma das mais significativas da sua produção. O compositor afirmou ainda – em outro depoimento (Kampela, 2013b) – que esta formação permite que a obra fique mais clara do que em formações maiores.

### 2.1.11 – Quimbanda - Guitarra elétrica solo (1998/1999)

Tabela 17 – Quimbanda

Quimbanda	
<b>Ano:</b>	1998/1999
<b>Formação:</b>	Guitarra elétrica

<sup>182</sup> At the time of its conception I was concentrated on the many ways rhythm unfolds and generates new arrays of rhythms of different speed(s). Besides that, I was interested in producing new sounds on traditional instruments, using what's known as extended-techniques. (...) I developed then, what is now known as "micro-metric modulation" which is a way to coordinate the unfolding of complex rhythmic materials (ratios and sub-ratios), and allow for a seamless transformation of speeds from one point to the next.

<sup>183</sup> Formado pelos violinistas Emilie-Anne Gendron e Adda Kridler, pela violista Stephanie Griffin, e pelo violoncelista Michael Haas.

<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	2000
<b>Músicos Estreia:</b>	Wiek Hijmans
<b>Local de Estreia:</b>	Festival Archipel (Suíça)
<b>Duração</b>	<b>aproxi-</b> ---
<b>mada:</b>	

---

A peça *Quimbanda* foi posteriormente adaptada por Kampela para um concerto de guitarra e orquestra. O nome “quimbanda” remete a parte da umbanda<sup>184</sup> ligada à magia negra, servindo de contraponto à chamada umbanda branca, sendo, por isso, também conhecida como umbanda cruzada. (Ortiz, 1979)

Kampela (2002a) apresenta esta peça como um modelo de trabalho baseado em relações motoras do intérprete, e explica que a medida que o instrumentista ascende ao longo do braço da guitarra (enquanto mantém a mesma distância motora entre os seus dedos da mão esquerda), o espaço entre as notas diminui, permitindo assim mais uma variável no nível ergonômico. “Isto obviamente muda o resultado intervalar entre as repetições dos padrões dos dedos. Neste ponto as restrições motoras são vistas como lineamentos ou contornos dentro de uma peça, parte de seu subtexto composicional”<sup>185</sup> (Kampela, 2002, p.4). Ao falar sobre “lineamentos ou contornos” Kampela parece indicar a utilização de paralelismos que funcionam como geradores da harmonia de trechos da obra e, por isso, funcionam como um “subtexto”.

---

<sup>184</sup> O Movimento Umbandista surgiu ao fim do séc. XIX, fazendo uso dos cultos miscigenados de negros, índios e brancos (macumbas, candomblés, carimbos, xangôs entre outros) porém, com o passar do tempo, várias formas de culto lhe foram acrescentadas (africanas, ameríndias, européias e orientais). (F. R. Neto, 2007)

<sup>185</sup> This obviously changes the intervallic outcome between repetitive fingers’ patterns. At this point the motoric constraints are seen as lineaments or contours within a piece, part of its compositional subtext.

**Quimbanda**  
(for Electric Guitar)

Arthur Kampela (1998-9)

Figura 50 – Quimbanda (guitarra elétrica) recolhida em Kampela (2002a)

Kampela utiliza (vide figura 50) afinação em quarto de tom e indica, nos losangos sobre a partitura, os pedais de efeito que devem ser utilizados pelo intérprete.

### 2.1.12 – Trombhorninghouse - trompa e trombone (2000/2001)

Tabela 18 – Trombhorninghouse

Trombhorninghouse	
<b>Ano:</b>	2000/2001
<b>Formação:</b>	Trompa e trombone
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	2001
<b>Músicos Estreia:</b>	Trompa: Graziela Bortz; trombone: Darcio Gianelli.
<b>Local de Estreia:</b>	Cornelia Street Café (Nova York)
<b>Duração aproximada:</b>	---

A peça *Trombhorninghouse* é indicada por Kampela (2015c) como uma peça para teatro musical. A inclusão de encenação e outros elementos teatrais remetem à produção da vertente música popular exposta no primeiro capítulo da Parte III e sugerem que há número suficiente de peças com esta característica para se catalogar um grupo de peças teatrais de Kampela, o qual abrangeria peças das duas vertentes. Segundo Bortz (2016) a base desta peça é realmente a encenação e ela nem tem uma partitura, mas apenas um roteiro.

O título, segundo esta mesma autora, é a junção de tromb (trombone), *horn* (trompa), fazendo um trocadilho com o termo *horny* (*horning*), que, conforme o dicionário Cambridge

(2003), tem, entre outros significados, uma excitação ou uma atração sexual.

### 2.1.13 – Antropofagia - guitarra elétrica e grande grupo de câmara (2001-2004)

Tabela 19 – Antropofagia

Antropofagia	
<b>Ano:</b>	2001/2004
<b>Formação:</b>	Guitarra elétrica e grande grupo de câmara
<b>Dedicatário:</b>	Wiek Hijmans. O concerto é uma homenagem a Pierre Boulez e, in memoriam, a Leibo Kampela. <sup>186</sup>
<b>Data da Estreia</b>	2006
<b>Músicos Estreia:</b>	Kammerensemble Neue musik Berlin (regência: Titus Engel; Solista: Wiek Hijmans)
<b>Local de Estreia:</b>	World Music Days 2006 (ISCM), Stuttgart.
<b>Duração aproximada:</b>	30 min.

Essa é a antropofagia (...) então foi a primeira vez que eu coloquei, se não todas, quase todas as minhas técnicas juntas... (Kampela, 2013b)

A peça *Antropofagia* foi comissionada pelo *Fromm Music Foundation*<sup>187</sup> e foi construída em um movimento contínuo, no qual todos os instrumentos receberam preparação e foram dispostos de modo que sopros e cordas se intercalassem. O título do concerto faz menção ao movimento iniciado no Brasil com o “Manifesto Antropófago”, um Manifesto Literário escrito por Oswald de Andrade (1928), principal agitador cultural do início do Modernismo no Brasil.<sup>188</sup>

Então, porque o Brasil era muito influenciado pela coisa francesa, pelos EUA, por

<sup>186</sup> Pai de Arthur Kampela.

<sup>187</sup> <http://frommfoundation.fas.harvard.edu/home>

<sup>188</sup> A Semana de Arte Moderna (entre 11 e 18 de fevereiro de 1922), também chamada de Semana de 22, marcou o início do modernismo no Brasil. Participaram dela: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos entre outros.

isso... e aí eles tinham essa ideia de tomar as coisas, mas vomitá-las re-funcionalizadas dentro de uma nova temática cultural, essa foi a maneira meio índia, meio canibalista. (Kampela, 2013b)

Na peça *Antropofagia*, Kampela reutilizou a escrita de uma obra anterior, para guitarra elétrica solo, chamada *Quimbanda*<sup>189</sup> (1998/1999). Kampela (2013b) aponta que pretendia, com a nova obra, fazer com que a guitarra elétrica funcionasse como uma espécie de doadora dos materiais sonoros, como uma difração que caminha de um estado de “solidificação total” a outro mais rarefeito. “É como se a guitarra tivesse esse comando, aí eles, mais ou menos, imitam o material de *pitch*<sup>190</sup> da guitarra e às vezes eles complementam isso. ”

*Antropofagia* inicia com uma parte, chamada por Kampela (2006) de “ritualística”, na qual os músicos ficam percutindo pedras com dedais de costura –funcionando como instrumentos musicais não convencionais - e gradativamente passam a tocar os respectivos instrumentos.

... depois de um tempo, [a orquestra] começa a soltar os instrumentos e pegam de novo as pedras e os dedais de costura, de metal, e criam uma chuva incrível, na coisa toda (...) e aí vem o solo da guitarra elétrica sobre essa chuva de pedras (...) essa chuva de pedras começa a se organizar também em ritmos. (Kampela, 2013b)

Sobre esse efeito ocorre a segunda cadência da guitarra, enquanto a orquestra segue em pianíssimo até a guitarra ficar sozinha. A orquestra volta na segunda parte, que é uma re-exposição da parte métrica, um pouco mais aberta. Kampela disse que nessa parte os sons são mais harmônicos e há trechos enormes para improvisação.

No final da peça, os instrumentistas vão saindo do palco aos poucos e a peça volta ao caráter inicial. Os violinistas fazem uso de *roi-roí*,<sup>191</sup> um instrumento brasileiro de percussão feito de madeira e barbante, que segundo Kampela “é a maior metáfora da música inteira”. Após isso um percussionista com pau-de-chuva retoma o primeiro gesto da música.

Kampela (2007) descreve esta peça como a primeira experiência de aplicar as técnicas

---

<sup>189</sup> Apresentada no subcapítulo 2.1.11

<sup>190</sup> Sons de altura determinada.

<sup>191</sup> *Roi-roí* é um instrumento do nordeste do Brasil feito com uma caixinha cilíndrica forrada com tecido ou papel e fechada numa das extremidades com papelão. No fundo se fixa uma corda de sisal encerada, presa com breu a um pequeno pedaço de madeira. Ao girar o cilindro, a fricção desta corda provoca um som amplificado pela caixa.

que desenvolveu para um grande grupo.

Eu tive a oportunidade de usar todas as técnicas de desconstrução<sup>192</sup> adquiridas com as peças anteriores para todo o *ensemble*. Foi um resultado magnífico, para mim, pois cada gesto musical era repotencializado em um grau incomum!<sup>193</sup> (Kampela, 2007a)

Ao entrevistá-lo em 2006 (pouco antes da estreia desta peça) lembro-me da ansiedade do compositor e da dúvida de que Antropofagia resultaria como ele havia planejado.

### 2.1.14 – Naked Singularity - Tuba preparada solo (2004)

Tabela 20 – *Naked Singularity*

<i>Naked Singularity</i>	
<b>Ano:</b>	2004
<b>Formação:</b>	Tuba preparada
<b>Dedicatário:</b>	Jay Rozen
<b>Data da Estreia</b>	30 de junho de 2014
<b>Músicos Estreia:</b>	Shinya Hashimoto
<b>Local de Estreia:</b>	Suginami Public Hall (Japão)
<b>Duração aproximada:</b>	15 min.
<b>Gravações Comerciais:</b>	(2015) - CD Killer Tuba Songs, Vol.2: Naked Singularity - Jay Rozen
<b>Gravações Web:</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Sx1FwTE4b_A">https://www.youtube.com/watch?v=Sx1FwTE4b_A</a> - Gravação da estreia.

O título da peça faz referência a uma questão fundamental e ainda não respondida da Teoria da Relatividade. Christodoulou (1994) explica que tal questão é se um colapso gravitacional poderia, ou não, criar uma evento (singularidade nua) que seria visto a uma

<sup>192</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.4

<sup>193</sup> I had the opportunity to use all the deconstruction techniques acquired with earlier pieces for the whole classical ensemble. It was a magnificent result, for me, as every musicalgesture (sic) where re potencialized to an unusual degree!

distância infinita. Segundo Musser (2013), a singularidade nua seria similar a um buraco negro, com a diferença que se poderia entrar e sair dele desde que não se atingisse o centro do buraco (chamado de singularidade espaço-tempo), onde se seria irremediavelmente esmagado. Seria como um buraco negro sem o seu perímetro externo, mas somente com a sua singularidade central. Ao seu redor, as densidades de energia, curvaturas do espaço-tempo, e todas as outras grandezas físicas seriam afetadas por ela. Santarelli (2012) explana que este assunto tem sido especialmente debatido por três grandes físicos: Stephen Hawking (1942)<sup>194</sup>; John Preskill (1953)<sup>195</sup> e Kip Thorne (1940)<sup>196</sup>. Hawking defende que singularidades nuas não podem ocorrer, enquanto Preskill e Thorne afirmam que podem. O impasse estende-se desde 1991 até a atualidade.

A peça *Naked Singularity* inicia somente com *click-tongues*<sup>197</sup> sobre os quais são adicionadas percussões sobre diferentes partes da tuba. A peça utiliza, além de vários efeitos e preparações (dedais de metal que são percutidos sobre a tuba e castanhola presa ao instrumento), pedal *reverb* na parte central da peça. Esta peça teve a colaboração de Jay Rozen, a quem a obra foi dedicada e sobre quem Kampela (n.d.) afirma ser “um artista brilhante, que me ensinou tudo sobre este instrumento incrível e como distorcer a sua natural voz acústica.”<sup>198</sup>

### 2.1.15 – Happy Days - Flauta e eletrônica (2007)

Tabela 21 – Happy Days

<i>Happy Days</i>	
<b>Ano:</b>	2007
<b>Formação:</b>	Flauta e eletrônica
<b>Dedicatário:</b>	---

<sup>194</sup> Físico teórico e cosmólogo britânico e um dos mais consagrados cientistas da atualidade.

<sup>195</sup> Físico norte-americano, professor de Física Teórica do Instituto de Tecnologia da Califórnia.

<sup>196</sup> Físico teórico norte-americano, especialista em ondas gravitacionais e co-autor do renomado livro *Gravitation*.

<sup>197</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.1

<sup>198</sup> A brilliant performer who taught me all about this incredible instrument and how to distort its natural acoustic voice.



<b>Data da Estreia</b>	2008
<b>Músicos Estreia:</b>	Margaret Lancaster
<b>Local de Estreia:</b>	New Music Festival Washington State
<b>Duração aproximada:</b>	---

---

Eu acho que Happy Days poderia ser visto como uma composição muito teatral. (...) embora eu não a inclua na minha concepção de peças teatrais.<sup>199</sup> (Kampela, 2015<sup>a</sup>, p. 159)

A peça *Happy Days* (2007) foi objeto da investigação de doutorado da flautista Sarah Broke Hornsby (2015). A tese de Hornsby é atualmente a maior fonte de informação sobre a performance desta peça.<sup>200</sup> *Happy Days*, bem como a peça *Happy Days II*, escrita para violão e eletrônica, são partes isoladas do segundo movimento da peça *Elastics II* para flauta, violão e eletrônica. Kampela (2015a) afirma que, ao separar este movimento em peças isoladas, ambas ficaram mais transparentes. O título "Happy Days" é uma alusão direta à peça de teatro homônima de Samuel Beckett.<sup>201</sup>

Kampela (2015a) também indica que uma semelhança de sua peça com o teatro de Beckett é que a música é organizada de forma que o flautista simula a execução da peça sem conseguir efetuar-la.

coberta por sua respiração "quase sufocante", totalmente inserida em fragmentos sonoros, que são uma mistura de ruído e alturas, ela se encontra em um dilema onde o fluxo da peça impede, mais do que permite, a manifestação da música em si.<sup>202</sup> (Kampela, 2015b)

Segundo Kampela (2015a), a gravação da eletrônica foi feita pela flautista Margaret Lancaster e, durante a sua execução, Kampela pedia para que ela distorcesse, prolongando

---

<sup>199</sup> I think that yes Happy Days could be seen as a very theatrical composition. (...) But I didn't include initially Happy Days in my idea of the theatrical pieces.

<sup>200</sup> Recomendando a leitura da tese de Hornsby para o aprofundamento nesta obra.

<sup>201</sup> Happy days é uma história em dois atos: Winnie, uma mulher de cerca de cinquenta anos, está enterrada até a cintura. Mesmo assim segue sua rotina diária enquanto tagarela ao seu marido, Willie, que permanece oculto grande parte da história. Uma fala frequente dela é "Oh, this is a happy day." No Ato II ela, enterrada até o pescoço, mantém o bordão e continua a lembrar-se dos dias felizes.

<sup>202</sup> ...covered by her "almost suffocating" breathing, fully inserted in sonic fragments, that are an admixture of noise and pitches, she finds herself in a dilemma where the flux of the piece impedes, more than allows, the manifestation of music itself.

ou encurtando, certas passagens. Após essa gravação, Kampela distorceu ainda mais o ritmo e o timbre para que houvesse uma ideia constante de um eco muito distante. Com a eletrônica ele procurou apagar o ponto de vantagem do solista criando um tipo de super-instrumento<sup>203</sup>, o qual sugere uma ampliação espacial do flautista por todo o salão ou no espaço acústico.

### 2.1.16 – Macunaíma - Orquestra (2009)

Tabela 22 – Macunaíma

<i>Macunaíma</i>	
<b>Ano:</b>	2009
<b>Formação:</b>	Orquestra
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	17 de dezembro de 2009 <sup>204</sup>
<b>Músicos Estreia:</b>	<i>New York Philharmonic</i> (regência: Magnus Lindberg)
<b>Local de Estreia:</b>	Americas Society (Nova York) Metropolitan Museum of Art
<b>Duração aproximada:</b>	---

Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma (Andrade, 1988)

*Macunaíma* foi comissionada para a série "*Contact!*", que é dedicada a novos compositores ao lado das composições: *Game of Attrition* (Arlene Sierra), *Verge* (Lei Liang) e *Melodia* (Marc-André Dalbavie). Esta peça é homônima e inspirada no livro do brasileiro Mário de Andrade (1988), um dos grandes romancistas modernistas do Brasil, que narra a história de um anti-herói, um herói sem caráter<sup>205</sup>. Kampela explica que a analogia entre sua obra e o livro é que, assim como na história, em sua música nada é tomado como garantido.

<sup>203</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.13

<sup>204</sup> Tendo uma segunda apresentação no dia 19 do mesmo mês.

<sup>205</sup> A personagem que dá nome a obra é um anti-herói, um índio sem nenhum caráter, sua frase característica é "Ai, que preguiça!".

(Kampela & Lindberg, 2009)

A peça inicia com alguns compassos de pausa, simbolizando o silêncio ocorrido no nascimento da personagem principal. Depois deste silêncio, o primeiro violino e primeira viola iniciam tocando roi-roi com os percussionistas, simulando os sons da floresta. Os percussionistas iniciam a peça caminhando lentamente dos bastidores até o palco enquanto tocam tambores de vários tamanhos e materiais. Em determinado momento, cinco músicos se afastam para os bastidores e começam a tocar um chorinho. Enquanto eles tocam, os músicos no palco param e escutam essa música distante. Ao final, os percussionistas procedem de modo similar ao início, mas, desta vez, dirigindo-se a caminho dos bastidores

Kampela aproveitou o fato da personagem principal do livro ter ficado mais de seis anos sem falar para, através da música, realizar uma apologia da escuta. Ele afirmou que procurou com esta peça criar uma dialética entre o ouvir e o escutar. (Kampela, 2009a; Kampela & Lindberg, 2009)

Tal dialética é ressaltada na resenha feita por, George Grella (2009), compositor e crítico da *New York Classical Review*, onde ele evidencia a surpresa que causou tanto o diálogo entre os músicos do palco e os dos bastidores quanto o caminho feito pelos percussionistas .

### 2.1.17 – Comprovação - 9 percussionistas (2010)

Tabela 23 – Comprovação

<b>Comprovação</b>	
<b>Ano:</b>	2010
<b>Formação:</b>	Quarteto de cordas
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	agosto/2010
<b>Músicos Estreia:</b>	Grupo PIAP (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp) <sup>206</sup>

<sup>206</sup> Conforme <http://www.unesp.br/proex/pac/gruperc.htm> este grupo foi criado por John Boudler em 1978 para o aperfeiçoamento acadêmico-artístico de seus integrantes e como veículo de divulgação do repertório para percussão no Brasil.

**Local de Estreia:** Teatro da UNESP (São Paulo)

**Duração aproximada:** ---

O título desta peça, assim como o da peça *Trombhorninghouse*, é feito pela acoplagem de palavras distintas, gerando um neologismo com o sentido derivado das palavras de origem.

Em *Comprovação* os percussionistas ficam espalhados pela plateia valorizando assim o espaço.

### 2.1.18 – Not I - Trompa, voz do instrumentista e luz (2011)

Tabela 24 – Not I

Not I	
<b>Ano:</b>	2011
<b>Formação:</b>	Trompa preparada, voz (do próprio trompista) e luz
<b>Dedicatário:</b>	Delphine Gauthier Guiche
<b>Data da Estreia</b>	novembro/2011
<b>Músicos Estreia:</b>	Delphine Gauthier Guiche
<b>Local de Estreia:</b>	Freiburg (Alemanha)
<b>Duração aproximada:</b>	---

a luz, nessa outra peça, ela está dentro da ideia de duração, porque na verdade eu não posso ligar cognitivamente, sinesteticamente um som com uma luz, eu posso superpô-los. (Kampela, 2014a)

A peça *Not I* (2011) é baseada no monólogo homônimo de Samuel Beckett<sup>207</sup> e é, conforme definição de Kampela (2015c), uma “holografia<sup>208</sup>”, termo que o compositor usou

<sup>207</sup> Not I é um curto monólogo dramático escrito em 1972 por Samuel Beckett que se passa em um espaço escuro iluminado por um único feixe de luz projetado sobre a boca de uma atriz que profere frases confusas em um ritmo feroz enquanto tudo o mais que está apagado. O título vem da repetida insistência da personagem de que os eventos aos quais ela alude não acontecem com ela.

<sup>208</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.9

também na peça *Uma faca só lâmina* e que, segundo sua definição (Kampela, 2014a) está associado à diferentes perspectivas do gesto do intérprete.

Em *Not I*, a luz acende e apaga em um ritmo pré-estabelecido. Kampela (2013c), ao descrever essa inserção da luz na obra, explica que ele sempre soube que toda vez que distorcesse certos aspectos, certos parâmetros tímbricos, haveria uma ressonância visual e cognitiva. Para o compositor, essa “ressonância cognitiva” é a expressão de um desejo de que “as coisas obtenham fenomenologicamente uma ponte sinestésica.” (Kampela, 2013b) Ou seja, ao trabalhar simultaneamente com dois elementos distintos (o som e a luz) Kampela busca conectá-los para que eles interajam entre si. É como se, de certa forma, ele quisesse que a luz fosse ouvida. A solução do compositor foi acender e apagar a luz ritmicamente, para que o ouvinte pudesse, ao olhar para a lâmpada, “ouvir” a sua interferência com o instrumento. Desta forma, o que ocorre é uma combinação rítmica sonora com visual e a ponte sinestésica é, na verdade, a forma como o cérebro capta esses dois elementos distintos. Kampela (2002b) explica que as explosões repentinas de luz promovem uma ruptura na percepção sonoro/visual pois, como a luz surge em um padrão rítmico, ela interfere na percepção sonora da peça. Assim, a lâmpada, que é acendida e apagada regularmente, é conectada à música pela sua relação temporal.

No programa, redigido por Kampela para a apresentação feita por David-Byrd Marrow, em 22 de janeiro de 2015, no consulado alemão em *New York*, Kampela escreveu o seguinte:

Beckett salientou igualmente que é o restante da luz no escuro, o que torna realidade tão caótica. A minha intenção era criar uma torção cognitiva semelhante em que o som é visto não só em termos da sua especificidade aural, mas adquire, uma perspectiva quasi-sinestésica mais ampla. Materiais heterogêneos, como notas, voz, luz e linguagem estão reunidos no “liquidificador” temporal/composicional ou continuamente criando um verdadeiro híbrido perceptual.<sup>209</sup> (Kampela, 2015e)

A preparação da trompa foi feita com cartão de crédito, raspando-o pelos pistons,

---

<sup>209</sup> Beckett has also pointed out that it is the remainder of light in the dark, which makes reality so chaotic. My intention was to create a similar cognitive twist where sound is seen not only in terms of its aural specificity but acquires a broader, quasi-synaesthetic perspective. Heterogeneous materials like notes, voice, light and language are brought together in the temporal/compositional “blender” or continuum creating a true perceptual hybrid.

como em um reco-reco, e percutindo o instrumento.

### 2.1.19 – ... B... - 10 instrumentos solista, vídeo e eletrônica (2012)

Tabela 25 – ... B...

... B...	
<b>Ano:</b>	2012
<b>Formação:</b>	10 instrumentos solistas, vídeo e eletrônica
<b>Dedicatários:</b>	<i>Ensemble Linea of Strasbourg</i> , Jean-Philippe Wurtz, Alexa, Eten-raku Babakhanian e a memória de Serge e Natalie Koussevitzky.
<b>Data da Estreia</b>	19 de julho de 2012
<b>Músicos Estreia:</b>	<i>Ensemble Linea of Strasbourg</i> (regência: Jean-Philippe Wurtz)
<b>Local de Estreia:</b>	Darmstadt Ferienkurse <sup>210</sup>
<b>Duração aproximada:</b>	37 min.

... porque as pessoas escrevem peças assim e põe nomes em latim. Que se dane o latim! B, segunda letra do alfabeto. Do nosso alfabeto. *That is it!* (Kampela, 2013c)

A peça "...B..." – resultado de uma encomenda feita pela *Koussevitzky Music Foundation* para o Library of Congress de 2012. (Kampela, 2012a) – é, segundo Kampela (2012), uma "ópera para dez instrumentos" (flauta alto/piccolo, clarinete/clarone, fagote, trompa, trompete, percussão, piano, violino, viola e violoncelo)<sup>211</sup> além de contar com um aparelho televisor com sons e imagens pré-gravados dos seguintes instrumentos: flauta alto; flauta piccolo; clarineta; clarone; fagote; trompa; saxofones; percussão; violino; viola; violoncelo; violão e piano)<sup>212</sup>

<sup>210</sup> <http://www.internationales-musikinstitut.de>

<sup>211</sup> Na estreia os músicos foram: Flauta (alto/piccolo): Keiko Murakami; Clarineta/clarone: Andrea Nagy; Fagote: Elise Jacobberger; Trompa: Samuel Stoll; Trompete: Steve Altoft; Percussão: Olivier Maurel; Piano: Reto Staub; Violino: Maiko Matsuoka; Viola: Jessica Rona e violoncelo: Johannes Burghoff.

<sup>212</sup> Para gravação da televisão os músicos foram: Flauta (alto/piccolo): Margaret Lancaster; Clarineta/clarone: Carroll McGonnell; Fagote: Adolfo Almeida Jr.; Trompa: Samuel Stoll (o mesmo que tocou na estreia); Saxofones: Jesiel Pinheiro; Percussão: Javier Diaz; Violino, viola, violoncelo, violão e piano:

Para Kampela (2012), o título "...B..." apresenta uma série de simbolismos, que se desdobram nos seguintes significados:

- (i) B pode simbolizar o plano B;
- (ii) B pode simbolizar o número 13;
- (iii) B pode simbolizar algo que está no segundo lugar, embora gostaria de estar no primeiro.

Ele explica que tais simbolismos significam a luta implícita com a percepção de nós mesmos "comprimidos" entre a forma como nos olhamos e a forma como os outros nos veem. O compositor se valeu da localização da letra B no alfabeto ocidental, como ideia de substituição ou de segunda opção. A simbologia do B passa também por ele não ser o primeiro, representando a luta pessoal pela afirmação e identidade.

De todos os simbolismos apresentados por Kampela o mais inusitado, na minha opinião, é o que relaciona a letra B ao número 13. Kampela aproveita a aparência da letra B para indicar a idiossincrasia entre o número um que, sendo representado por uma linha reta, torna-se o caminho mais curto entre dois pontos e o número três, que se assemelha ao oito cortado ao meio. O número oito, por sua vez, é a apresentação vertical do símbolo do infinito que, ao ser dividido ao meio (o que seria o número três), ainda permanece no infinito, pois metade de infinito ainda é infinito. (Kampela, 2012a)

É possível perceber que Kampela foi muito distante para justificar a sua ideia, mas não seria tal explicação um excelente exemplo de como o compositor consegue encontrar relação em situações a princípio desconexas? O compositor explica que a ideia central desta peça é de identidade. Kampela (2013c) afirma que "O Migro, por exemplo, era uma peça sobre essa história da migração, mas essa [...B...] era sobre a identidade." O compositor, em outro pronunciamento (Kampela, 2012a) afirma que a percepção da própria identidade sofre influência do mundo hodierno, pois o homem passou a ser, de certa forma, um ser "cibernético", que, vivendo em um mundo globalizado, se encontra cercado por meios tecnológicos sofrendo os impactos desta relação.

Partes do nosso ser já estão como se estivessem em tubos. Tem gente agora lendo sobre alguns de vocês, algum e-mail que vocês mandaram, alguma coisa. Tem gente agora se comunicando com vocês, enquanto vocês estão presentes em tempo real nesta conferência. Então, não existia isso no passado, nós estávamos estanques aqui. Agora não há mais essa situação. O mundo agora tem um outro tipo de dinâmica de mobilidade. (Kampela, 2013c)

Por isso, Kampela (2013b) apresentou o “músico” do vídeo como uma espécie de identidade do próprio *ensemble*. Dessa alegoria sobre identidade é que surge o nome da peça. O compositor explica que no “B” existe o desejo intrínseco de estar na frente, porque ele é o segundo imediato e que nós não podemos nunca ser o nosso próprio A, nós, segundo o compositor, nunca somos nosso alfa.

A peça inicia com ruídos de estática e súbitos clarões de luz no televisor. Após essa introdução, os músicos começam gradativamente a tocar seus instrumentos simultaneamente às intervenções do tape e do televisor, no qual é projetado somente a boca e os gestos essenciais para a compreensão dos instrumentos previamente gravados. O televisor é acionado pelos próprios músicos e fica em tela preta quando não está sendo executada, simulando a situação real do músico de orquestra que, quando não toca determinados trechos, espera a sua vez. No final da peça alguns elementos da introdução são retomados, os músicos saem gradativamente do palco, ficando somente a televisão que volta a projetar clarões e ruídos estáticos.

Quem é o décimo primeiro? Foi uma peça que eu trabalhei com muitas mídias... muitas mídias não! Os músicos e uma televisão, essa televisão era só um músico a mais. Como eu não podia fazer uma ponte cognitiva entre o visual e o acústico, então eu resolvi criar um músico que não fosse visto. (Kampela, 2013c)

Kampela (2015a) explicou que o vídeo projetado no televisor funciona como uma personagem que no momento que interage com os outros músicos em cena deseja ser, também ela, parte desta orquestra. Embora, esse músico que não pode ser visto, remeta à teatralidade da obra de Kampela, ele evitou que entre os músicos e a televisão houvesse uma sobreposição de materiais que não se relacionassem, ao contrário, ele utilizou a televisão contextualizando-a com os músicos. De fato, o compositor demonstra grande preocupação de que, ao sobrepor muitas mídias, ocorra uma ligação coerente e estrutural entre tais meios e



por isso ele submete os demais meios à música, tanto nesta peça quanto em outras que utilizam procedimentos de natureza semelhante, como na peça "Not I".

Durante o Post-ip 2013, Kampela apresentou "...B..." como uma peça toda feita com modulação micrométrica e com situações bastante inovadoras. Chegando a afirmar: "Isso, como os meus *Percussions Studies* é uma coisa, realmente, única. Não existe partitura que tenha esse exemplo" (Kampela, 2013c). Na mesma conferência, ele comparou essa obra com a *Percussion Study II* no tratamento rítmico. "No ...B... eu fiz uma coisa legal, como eu fiz no *Percussion Study II*, eu comprimi ou alarguei os ritmos dentro de situações muito mais complexas" (Kampela, 2013c)

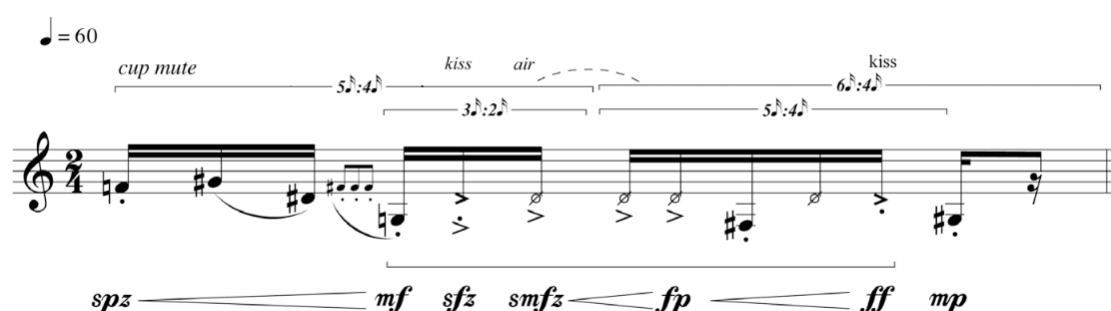


Figura 51 – "...B..." trecho da partitura do trompete - (Kampela, 2002b)

"...B..." utiliza vários recursos narrados na presente pesquisa como a ModMic e os Click-tongues<sup>213</sup> (figura 51)

### 2.1.20 – A Máquina do Mundo - clarone (2012)

Tabela 26 – A máquina do mundo (*The Machine of the World*)

<b>A máquina do mundo (<i>The Machine of the World</i>)</b>	
<b>Ano:</b>	2012
<b>Formação:</b>	Clarone
<b>Dedicatário:</b>	---

<sup>213</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.1

<b>Data da Estreia</b>	18 de janeiro de 2013
<b>Músicos Estreia:</b>	Theo Nabicht
<b>Local de Estreia:</b>	Igreja de Sta. Elisabeth (St. Elisabeth Kirche/Berlim) durante o Ultraschall Festival Berlin
<b>Duração aproximada:</b>	---

...a máquina do mundo se entreabriu para quem de a romper já se esquivava... (Carlos Drummond de Andrade - A Máquina do Mundo)

A Peça *A máquina do mundo* é homônima do poema de Carlos Drummond de Andrade.<sup>214</sup> Ao descrever essa peça, Kampela (2013c) relatou sua experiência em explorar juntamente com o claronista novos timbres e produções sonoras no instrumento e declarou que “trabalhar com os músicos essa situação, essa intensidade, é super fundamental. ”

### 2.1.21 – Das tripas coração - 2 pianos e 2 percussionistas (2014)

Tabela 27 – Das Tripas Coração ('From the Guts, heart')

<b>Das Tripas Coração ('From the Guts, heart')</b>	
<b>Ano:</b>	2014
<b>Formação:</b>	Dois pianos e dois percussionistas
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	19 de março de 2014
<b>Músicos Estreia:</b>	Berlin Piano-Percussion Ensemble <sup>215</sup>
<b>Local de Estreia:</b>	Philharmonie Hall
<b>Duração aproximada:</b>	23 min e 11seg

<sup>214</sup> Este poema foi eleito o melhor poema brasileiro de todos os tempos por um significativo grupo de escritores e críticos. (Pécora et al., 2000)

<sup>215</sup> <http://www.berlinpianopercussion.com/ensemble.htm>

- Arthur [disse sua mãe], você tem que fazer das tripas coração.  
 Falei: - É isso!  
 Eu acho essas coisas incríveis... (Kampela, 2013c)

A peça *Das Tripas Coração* foi comissionada pelo DAAD<sup>216</sup> e pelo MaerzMusik Festival Berlin. Kampela (2016c) manifestou o desejo de aproveitar elementos dela (somados a outros que ele considerou utilizar, embora não o tenha feito, durante a composição) para fazer uma sonata ou um concerto com *ensemble*.

O título da obra foi extraído de uma expressão muito usada pela mãe do compositor: “fazer das tripas coração”, que é uma expressão popular para descrever um grande esforço para superar alguma adversidade.

### 2.1.22 – Probe - 3 vozes femininas e 2 clarones (2015)

Tabela 28 – Probe

<i>Probe</i>	
<b>Ano:</b>	2015
<b>Formação:</b>	3 vozes femininas e 2 claron
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	5 de setembro de 2015
<b>Músicos Estreia:</b>	Voz: Johanna Zimmer, Susanne Leitz-Lorey e Truike van der Poel (membros do <i>Neuevocalsolisten</i> ); Clarone: Armand Angster e Olivier Vivares
<b>Local de Estreia:</b>	Igreja de Sta. Elisabeth em Berlin
<b>Duração aproximada:</b>	---

A ideia de que está acontecendo um ensaio, e não uma performance que foi devidamente ensaiada, é o que molda a forma de Probe<sup>217</sup>. (Kampela, 2015f)

<sup>216</sup> Deutscher Akademischer Austauschdienst - Uma organização alemã de intercâmbio acadêmico.

<sup>217</sup> The idea of a rehearsal being performed and not a performance that was properly rehearsed

A peça *Probe*<sup>218</sup> (2015) tem uma programação cênica que simula um ensaio musical. Os músicos conversam entre si sobre trechos que devem ser enfatizados, revêem a ordem das folhas das partituras e praticam suas partes. As cantoras utilizam as partituras para produzirem ruídos, percutindo-as contra a estante. Para Kampela (2015f), a surpresa desta peça consiste em colocar o público assistindo à construção da performance da peça, como se ela ainda não estivesse completa.

Na apresentação de estreia, o compositor participou da encenação fingindo que interrompia o ensaio da peça. Ele levantou-se dizendo: -“Ok,ok, parem! Parem!” Como quem dá por concluído o “ensaio”.

### 2.1.23 – ...tak-tak...tak - Orquestra (2017)

Tabela 29 – ...tak-tak...tak

...tak-tak...tak	
<b>Ano:</b>	2017
<b>Formação:</b>	Orquestra
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	25 de fevereiro de 2017
<b>Músicos Estreia:</b>	Ensemble Modern (regência: Vimbayi Kaziboni)
<b>Local de Estreia:</b>	Alte Oper, Mozart Saal <sup>219</sup> , Frankfurt
<b>Duração aproximada:</b>	---

A peça ...tak-tak...tak foi comissionada pelo DAAD e pelo *Ensemble Modern* como parte do *Re-inventing Smetak*<sup>220</sup>, projeto que inclui concertos, exposição, *workshops*, palestras e painéis sobre a vida e obra de Walter Smetak<sup>221</sup> (1913-1984). O nome da peça faz

---

is what shapes the Form of Probe.

<sup>218</sup> Disponível em <https://vimeo.com/140851543>

<sup>219</sup> <https://www.alteoper.de/de/kongresse/mozartsaal.php>

<sup>220</sup> <https://www.ensemble-modern.com/de/projekte/aktuell/re-inventing-smetak-2017>

<sup>221</sup> Walter Smetak nasceu na Suíça em 1913, mudou-se para o Brasil em 1937, onde atuou como violoncelista, compositor, escritor, escultor, inventor de instrumentos musicais e professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

referência à alcunha com que, segundo Zappa & Gil (2013), o cantor Gilberto Gil se referia a Smetak, tak-tak. Além desta peça, o projeto estreitou as peças: Ronda - The Spinning World (2016 - para 9 músicos - Liza Lim); Instrumentarium (2017 – para *ensemble* e video/áudio - Daniel Moreira) e *volvere* (2017 – orquestra - Paulo Rios Filho).

Andrés & Borém (2011) apontam que Smetak contruiu mais de cento e quarenta instrumentos musicais originais, utilizando materiais alternativos como bambu, cabaça, canos de PVC, tubos plásticos, placas de metal, madeira e outros materiais. A peça ...*tak-tak...tak* utiliza um cenário inspirado nestes instrumentos inventados pelo suíço. Kampela criou uma “árvore” feita de tubos de bambu que se assemelha à parte interna de um imenso guarda-chuva e entrelaça mais de dois terços da orquestra. Tubos individuais foram então conectados aos cabos que se estendiam entre os músicos para o chão e sobre eles pendiam sinos de vento e similares.

Esta peça tem apresentações agendadas para este ano (2017) em Berlim, Rio de Janeiro e São Paulo.

## 2.2 – Formações com violão

Todo o meu trabalho com música com *Extended Techniques* derivou do meu trabalho diretamente com o violão (Kampela, 2005a)

Kampela (2005a) destaca o violão como instrumento de grande importância nas suas pesquisas. Tal importância é constatada nas preocupações ergonômicas; no uso das ExtTec e no desenvolvimento do TapKp, as quais foram incorporadas na produção de Kampela, para diversas formações, a partir da sua relação com o violão.

Neste subcapítulo serão abordadas as formações camerísticas que incluem o violão. Foram analisadas as seguintes peças:

1. Polietria – Quarteto de violões (1988-89)
  2. Textória – Violão e Tape (1994);
  3. Elastics – Flauta e violão (1995) e Elastics II – Flauta, violão e eletrônica (2007);
-

4. La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre... (2008);
5. Motets – duo de violões (2011);
6. As if (2013);
7. Migro – Concerto para violão (e instrumentos alla chitarra) e violão

### 2.2.1 – Polimetria - quarteto de violões preparados (1988)

Tabela 30 – Polimetria

<b>Polimetria</b>	
<b>Ano:</b>	1988
<b>Formação:</b>	Quarteto de violões preparados
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data de estreia</b>	1988
<b>Músicos na estreia:</b>	Quarteto carioca de violões: Maria Haro; Carlos Alberto de Carvalho; Nicolas de Souza Barros e Werner Aguiar
<b>Local de Estreia:</b>	Festival Música Nova em Santos (São Paulo/Brasil) e no Museu de Arte Moderna (São Paulo)
<b>Duração aproximada:</b>	14 min. e 21 segs.
<b>Gravações Web:</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=RK590MeVlyk">https://www.youtube.com/watch?v=RK590MeVlyk</a> com o compositor, Eric Moreira, Daniel Vargas e Daniel Murray, durante o FIV 2010 (Festival Internacional de Violão - Belo Horizonte/MG); <a href="https://www.youtube.com/watch?v=NXgC9779EQI">https://www.youtube.com/watch?v=NXgC9779EQI</a> com o Quarteto Ex-corde (Avelina Vidal Seara, Pilar Rius, Fernando López-Andújar e Jose Pablo Polo); <a href="https://soundcloud.com/nuntempe-ensemble/polimetria-arthur-kampela">https://soundcloud.com/nuntempe-ensemble/polimetria-arthur-kampela</a> com o <i>Nuntempe Ensemble</i> (Pablo Boltshauser, Andrés Vaccarelli, Ariel Elijovich e Manuel Moreno) gravado ao vivo em 02/10/2015 na sala "La cúpula" Centro Cultural Nestor

O trabalho mais "radical", porém, é Polimetria, para quatro violões preparados. Aqui, objectos, tais como pedaços de metal e madeira são usados como extensões dos dedos. (Wolff<sup>222</sup>)

*Polimetria* é uma peça para quarteto de violões preparados que inicia com um dos instrumentos em posição vertical, como se fosse um violoncelo, sendo tocado com uma colher freminho as cordas, um segundo violão utiliza um copo como se fosse um *slide*<sup>223</sup>, o terceiro quica repetidamente uma bola de ping-pong sobre a lateral do instrumento e o último solta, repetidamente, um lápis sobre o fundo do instrumento. A regularidade de cada um destes movimentos condiz com o nome da peça, já que polimetria é a sobreposição de métricas diferentes.

Em 2010, Kampela participou do Festival de Violão de Belo Horizonte onde tocou Polimetria. Tal obra teve a participação dos violonistas Daniel Vargas, Daniel Murray e Eric Moreira. Moreira<sup>224</sup> narra que a preparação da peça exige poucos ensaios e que "apesar de soar uma grande loucura, a peça é fácil de entender e muito bem escrita".

## 2.2.2 – Textórias - Eletroacústica (1994)

Tabela 31 – Textórias

<i>Textórias</i>	
<b>Ano:</b>	1994
<b>Formação:</b>	Eletroacústica - violão gerado por computador <sup>225</sup> (Kampela, n.d.)
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	1994
<b>Músicos Estreia:</b>	---
<b>Local de Estreia:</b>	Festival Synthèse '94 em Bourges (França); houve uma segunda

<sup>222</sup> Comunicação pessoal em 3 de fevereiro de 2011

<sup>223</sup> Também chamado de bottleneck guitar, o slide guitar é um pequeno tubo oco cilíndrico que, colocado nos dedos anelar ou mínimo da mão esquerda, é deslizado pelas cordas do violão ou guitarra. Este utensílio, característico da música do Havaí, do blues e do country tem o mesmo objetivo que o copo indicado por Kampela, eliminar a ação dos trastes do instrumento.

<sup>224</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.4).

<sup>225</sup> for tape (computer-"generated" guitar).

apresentação durante o ICMC<sup>226</sup> '95 no *Banff Centre for the Arts*,<sup>227</sup> Alberta/Canadá.

**Duração:** 6 min. 07 segs.

---

A ideia principal desta peça é estender os limites da escrita instrumental, neste caso aplicada ao violão, criando uma espécie de superviolonista que poderia realizar impossibilidades técnicas<sup>228</sup> (Kampela, n.d.)

*Textórias* (1994) foi gravada no Estúdio da Glória<sup>229</sup> e participou do CD homônimo ao estúdio,<sup>230</sup> que também contou com faixas de Rodrigo Cicchelli Veloso, Aquiles Pantaleão, Vânia Dantas Leite, Tim Rescala, Luis Carlos Cseko, Rodolfo Caesar e direção de Tim Rescala. O Estúdio da Glória, segundo Garcia (2012), foi, além de um polo de produção de música eletroacústica, importante para o empreendedorismo cultural no Rio de Janeiro nos anos 80 e 90, com iniciativas que reuniram a segunda geração da música eletroacústica do Brasil.

A peça *Textórias* simula um super-violão<sup>231</sup>, manipulando os sons do instrumento (gravados pelo próprio compositor) em um computador. Kampela (2013a) afirma que “estava querendo construir uma espécie de 'androide' que tocasse o violão muito rapidamente e que seus dedos se transformassem rapidamente também em ligas de diferentes materiais para que o timbre mudasse com frequência.” Ela é, segundo Zanon (2007), uma prova da impaciência de Kampela com os limites técnicos dos instrumentos e, de fato, esta é a primeira peça na qual o compositor aplica o conceito de super-instrumento.

### 2.2.3 – *Elastics - Flauta e violão (1995) e Elastics II - flauta, violão e eletrônica (2007)*

---

<sup>226</sup> International Computer Music Association, para saber mais: <http://www.computermusic.org/>

<sup>227</sup> <https://www.banffcentre.ca/>

<sup>228</sup> The main idea of this piece is to extend the boundaries of instrumental writing, in this case applied to the acoustic guitar, creating a kind of 'hyperguitarist' that could perform technical impossibilities.

<sup>229</sup> O estúdio, situado no bairro Glória/RJ, foi fundado em 1981 por Tim Rescala, Rodolfo Caesar e Tato Taborda.

<sup>230</sup> <http://www.timrescala.com.br/en/produtos/13/estudio-da-gloria>

<sup>231</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.13



Tabela 32 – *Elastics*

<b><i>Elastics</i></b>	
<b>Ano:</b>	1995
<b>Formação:</b>	Flauta e violão
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	---
<b>Músicos Estreia:</b>	---
<b>Local de Estreia:</b>	---
<b>Duração aproximada:</b>	---

Tabela 33 – *Elastics II*

<b><i>Elastics II</i></b>	
<b>Ano:</b>	2007
<b>Formação:</b>	Flauta, violão e eletrônica
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	2007
<b>Músicos Estreia:</b>	<i>Linea Ensemble de Estrasburgo</i> : Mario Caroli (flauta) e Pablo Marquez (violão).
<b>Local de Estreia:</b>	Museum of Modern Art of Strasbourg
<b>Duração aproximada:</b>	17 min. 13 segs.
<b>Gravação:</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=qunx0xCyrZw">https://www.youtube.com/watch?v=qunx0xCyrZw</a> Apresentação da estreia.

*Elastics* inicialmente foi concebida sem a parte eletrônica. Comecei então a pensar sobre uma ponte mais bem tecida, quando me pediram para ter esta peça tocada novamente com eletrônica em um Linea concert, em Estrasburgo<sup>232</sup>. (Kampela, 2015a, p. 158)

As peças *Elastics* (1995) e *Elastics II* (2007) não são, como pode sugerir o nome, dois

---

<sup>232</sup> *Elastics* initially was conceived without the electronic part. I started to think about a more tightly woven bridge when I was asked to have this piece played again with electronics at a Linea concert in Strasbourg.

movimentos de uma obra maior, mas são peças que, embora estejam conectadas, são independentes. Em 2007, ao compor a peça *Elastics II*, Kampela revisou a peça *Elastics* e acrescentou os sons eletrônicos. Hornsby (2015) aponta que esta nova versão tornou-se o primeiro movimento da segunda peça. Em seguida, ele compôs mais dois movimentos adicionais.

O segundo movimento da *Elastics II*, também foi separado pelo compositor, o que deu origem às peças *Happy Days* (flauta e eletrônica)<sup>233</sup> e *Happy Days II* (violão e eletrônica)<sup>234</sup>. Kampela (2015a), afirma que compôs inicialmente as partes intermediárias para flauta e violão com um duplo eletrônico, criando *Happy Days* (flauta e electrónica) e *Happy Days II* (violão e eletrônica). Posteriormente, ele fez com que estas duas peças fossem executadas simultaneamente, originando o segundo movimento da peça *Elastic II*. Desta forma, ele desejava criar uma nuvem de sons cujo espaços virtuais e acústicos fossem completamente desfocados.

#### 2.2.4 – La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre (2008)

##### - orquestra de violões preparados

Tabela 34 – *La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre*

<b><i>La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre</i></b>	
<b><i>(The Secret Mechanics of Luthiers and their Impossible Guitars)</i></b>	
<b>Ano:</b>	2008
<b>Formação:</b>	Orquestra de violões preparados
<b>Dedicatário:</b>	A Thomas Humphrey, que acabara de falecer. (Kampela, n.d.)
<b>Data da Estreia</b>	5 de setembro de 2015
<b>Músicos Estreia:</b>	Membros do NY Guitar Seminar 2008 (um evento anual da Mannes School of Music); regência: Arthur Kampela
<b>Local de Estreia:</b>	Igreja de Sta. Elisabeth em Berlin
<b>Duração aproximada:</b>	30 min.

<sup>233</sup> Ver subcapítulo 2.1.11

<sup>234</sup> Ver subcapítulo 2.3.7

O clímax da partitura foi um harpejo como um enxague de tons delicadamente pinçados. Sr. Humphrey<sup>235</sup> provavelmente teria adorado<sup>236</sup>. (Kozinn, 2008)

Na estréia da peça *La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre*, o *ensemble* (formado por 60 violões) sentou ao redor do público sob a regência do compositor. A preparação dos violões (com bolinhas de ping-pong, lápis e copos) somados ao TapKp criou uma “suave confusão tátil de surround-sound<sup>237</sup>”. (Kozinn, 2008)

### 2.2.5 – Motets (2011) - duo de violões

Tabela 35 – Motets

<b>Motets</b>	
<b>Ano:</b>	2011
<b>Formação:</b>	Duo de violões
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	2011
<b>Músicos Estreia:</b>	Newman and Oltman Guitar Duo: Laura Oltman e Michael Newman
<b>Local de Estreia:</b>	Église Saint-Maurice (Cathedral) Reims (França)
<b>Duração aproximada:</b>	---
<b>Gravação Web:</b>	<a href="https://vimeo.com/84448859">https://vimeo.com/84448859</a> Newman and Oltman Guitar Duo; <a href="https://vimeo.com/120988529">https://vimeo.com/120988529</a> Oh Mensch (Kobe Van Cauwenberghe e Matthias Koole); <a href="https://www.youtube.com/watch?v=CKnlpfSeFaA">https://www.youtube.com/watch?v=CKnlpfSeFaA</a> Duo Oblíquo (Atílio Rocha e Felipe Marques de Mello).

<sup>235</sup> Thomas Humphrey (1948 — 2008) luthier de violão norteamericano conhecido por desenvolver, no seu modelo Millennium, um design com o braço do instrumento elevado. Seus violões já foram utilizados por muitos violonistas, como Sergio e Odair Assad, Eliot Fisk, David Tannenbaum, Adam Holzman, Sharon Isbin e muitos outros.

<sup>236</sup> the score's climax was a harplike wash of gently plucked tones. Mr. Humphrey probably would have loved it.

<sup>237</sup> creating a gentle welter of tactile surround-sound.

Então eu acho que só essa virada, uma coisa que nunca foi mostrado ao público, as costas do violão. Que aliás são lindas, né? (...) quando eu faço isso (...) todo o público também se inverte... (Kampela, 2013b)

A peça *Motets* inicia com os dois violões posicionados ao contrário do usual, com o fundo virado para a plateia e o tampo voltado para os instrumentistas. O compositor afirmou que essa situação “põe em xeque”<sup>238</sup> tanto o instrumentista quanto a própria construção do instrumento, porque, à semelhança de outras de suas peças, ele aborda o instrumento não sob o olhar tradicional, mas como um objeto que ele reencontrou<sup>239</sup>. (Kampela, 2013b)

Kampela explicou que ao compor esta peça ele precisou repensar a volta ao violão depois do desenvolvimento do *alla chitarra*, que ocorrera com a PSIV, e que, depois de ter tirado o instrumento das mãos do violonista, ele não poderia simplesmente colocá-lo da exata maneira que o tomou. “Então eu tenho que voltar ao violão. Como é que se pode voltar ao violão de uma maneira tradicional?” (Kampela, 2013c) Por isso, na peça *Motets*, o compositor revela mais um ponto de desconstrução do instrumento, ao apresentar, tanto para os intérpretes quanto para o público, uma nova perspectiva do violão.



Figura 52 – Início da peça *Motets*

<sup>238</sup> Expressão cara a Kampela.

<sup>239</sup> O compositor afirma que “reencontrou” o violão porque, antes desta peça, ele desenvolveu a técnica *alla chitarra*, na qual o violonista usava outro instrumento. As peças PSIV (2003) e PSV (2006/07) (ambas para viola *alla chitarra*) foram escritas antes das peças *Motets* e *Happy Days* (2007).

A figura 52 apresenta a escrita que o compositor adotou no início da peça. Como as cordas estão de encontro ao corpo do intérprete, Kampela utiliza muitos efeitos percussivos sobre o fundo e laterais do instrumento. Tal atmosfera se mantém até que os intérpretes posicionem o instrumento na posição habitual.

### 2.2.6 – *As if* (2013) - Violão, clarinete e acordeão

Tabela 36 – *As if*

<i>As if</i>	
<b>Ano:</b>	2013
<b>Formação:</b>	Violão, acordeom e clarinete
<b>Dedicatário:</b>	---
<b>Data da Estreia</b>	5 de setembro de 2015
<b>Músicos Estreia:</b>	Violão: Klara Tomljanović; acordeon: Luka Juhart; clarinete: Uros Rojko
<b>Local de Estreia:</b>	Warsaw Autumn Festival 2013 <sup>240</sup> (Polônia)
<b>Duração aproximada:</b>	---

A peça *As if* foi composta por encomenda da violonista Klara Tomljanović, que a estreou. Segundo Kampela (2016), a estrutura central da peça *As if* é a PSII, o compositor espalçou as frases deste estudo percussivo colocando entre elas o clarinete e o acordeão. Assim, o compositor se valeu de um procedimento similar ao que ele já havia utilizado nas peças *Quimbanda* e *Antropofagia*.

Posteriormente, ao compor a peça *Migro*, Kampela usou *As if* como o terceiro movimento do concerto *Migro* para violão e cinco ensembles móveis.

<sup>240</sup> <http://warszawska-jesien.art.pl/en/wj2013/wydawnictwa/1976175698>

The image shows a musical score for three instruments: Acoustic Guitar (Ac. Gtr.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Accordion (Acc.). The score is in 4/4 time and consists of three systems. The first system (measures 13-16) features a 'Lh. scratch down' instruction for the guitar and a 'BARS 16-21 (Fermata on G3 middle of bar 21)' instruction for the clarinet. The second system (measures 17-20) includes 'Slap tongue diff. pitches asymmetric, fast - air' and 'Key Clicks' for the clarinet, and 'air continuous but irregular Lh. card gliss. rh. hit front of fan' and 'rh. gliss. on fan surface front and above "performed"' for the accordion. The third system (measures 21-24) features '10" approx.' for all instruments. The score includes various dynamic markings such as *spz*, *ffz*, *f*, *p*, *[p ~ mf]*, and *[p ~ mf]*.

Figura 53 – Trecho da peça As if

A figura 53 aponta para a similaridade entre as peças *As if* e PSII. Em *As if*, a partitura do violão apresenta, nos trechos similares entre as duas peças, apenas as indicações de compassos (indicados em vermelho nesta figura), cabendo ao violonista ler na partitura do PSII os compassos correspondentes.

2.2.7 – Migro (2013) - concerto para violão (e instrumentos alla chitarra) e cinco conjuntos móveis

Tabela 37 – Migro

Migro	
Ano:	2013
Formação:	Concerto para violão (incluindo violino, viola e violoncelo <i>alla chitarra</i> ) e cinco conjuntos móveis
Dedicatário:	---
Data da Estreia	14 de novembro de 2013
Músicos Estreia:	<i>Collegium Novum Zurich</i> (Regência: Jonathan Stockhammer; solista: Arthur Kampela)
Local de Estreia:	Rotefabrik (Zurique), durante o <i>Tage Für Neue Musik Festival</i>
Duração aproximada:	33 min. 50 segs.

Migro é, até o momento, o único concerto para violão e orquestra de Kampela. A orquestra é dividida em cinco grupos de câmara posicionados em volta do público. O concerto tem quatro movimentos em que o solista toca violão, violoncelo, violino e viola *alla chitarra* e “migra” entre várias estações que funcionam como palcos. Também os músicos dos cinco conjuntos migram, e tais grupos mudam constantemente de forma, quantidade de músicos e identidade timbrística.

Sobre a referência ao ato de migrar, presente no título desta peça, Kampela (2015d) explica que:

Quando eu digo “Migro” sem o “eu” na sua frente, estou intrinsecamente abordando o fluxo fenomenológico de estar dentro e fora do tempo, não abordando o quê, quando ou quem migra, (distanciando verbo e sujeito), mas subjacente ao preciso movimento que não cessa de se transformar indefinidamente, Sísifo<sup>241</sup>, tornando-se<sup>242</sup>.

No mesmo depoimento, o compositor explica que a utilização das ExtTec obscurece as sonoridades que definem o “som” específico do *ensemble*, trazendo à tona a idéia de que nada é realmente estável ou terminado e que as coisas estão constantemente em estado de mutação<sup>243</sup>.

Kampela tocou descalço na estréia, por conselho do maestro, para que ao migrar entre as estações não houvesse ruído involuntário (proveniente do atrito entre os sapatos e o assoalho). Este fato demonstra que, embora o compositor aceite e incorpore o ruído em suas composições, não se trata de qualquer ruído, mas somente aqueles que foram por ele planejados e que estão estruturalmente organizados na composição.

---

<sup>241</sup> O termo faz referência a Sísifo, que, segundo a mitologia grega, era filho do rei Éolo e recebeu como castigo na terra dos mortos empurrar uma pedra até o lugar mais alto da montanha, de onde ela rola de volta.

<sup>242</sup> When I say “migro” without the “I” in front of it, I am intrinsically addressing the phenomenological flux of being in and ‘outside’ time, addressing not what, when or who migrates, (distancing verb and subject) but underlying the very movement that never ceases to mutate in its endless, Sisyphean, becoming.

<sup>243</sup> Also, the deployment of unusual playing techniques, blurs expected sonorities that define a specific ensemble “sound” bringing to the fore the idea that nothing is really stable or finished and things are constantly in a state of mutation.

É fácil perceber, mesmo sem a partitura, trechos grandes dos *Percussion Studies* sendo reaproveitados neste contexto.

## 2.3 – Violão Solo

Toda vez que eu componho para violão, eu estou compondo basicamente para a qualidade única do violão, quando eu componho para violão, eu não estou tentando fazer uma peça para piano que eu possa transpor para violão e tocar, eu não faço isso. Não porque eu estou fazendo uma peça complexa ou difícil, porque qualquer peça que eu fiz, mesmo as do passado, são para o violão, são tocadas no violão. (Kampela, 2014a)

A produção de Kampela para violão solo encontra-se na vertente nova música contemporânea e pode ser dividida em duas fases, conforme a tabela 38.

Tabela 38 – Peças para violão solo

Primeira fase	Segunda fase
(s/d) Romanza	(1990) Percussion Study I
(1977) Estudo 1977	(1993) <i>Percussion Study II</i> , para violão preparado
(1978/79) Ponteio	(1997) <i>Percussion Study III</i> , para violão e <i>click-tongues</i>
(1981/82) Balada, para violão preparado	(2003) Percussion Study IV ou Exoskeleton, para viola d'arco "alla chitarra"
(1983) Fandango	(2003) <i>Percussion Study V</i> , para viola d'arco "alla chitarra" e tape
	(s/d) <i>Happy Days II</i> , para violão e tape



### 2.3.1 – Romanza (s/d)<sup>244</sup>

Tabela 39 – Romanza

<i>Romanza</i>	
<b>Ano:</b>	(s/d)
<b>Formação:</b>	Violão
<b>Dedicatário:</b>	Leibo Kampela
<b>Data da Estreia</b>	----
<b>Músicos Estreia:</b>	<i>Arthur Kampela</i>
<b>Local de Estreia:</b>	
<b>Duração aproximada:</b>	
<b>Gravação Web:</b>	

*Romanza*, embora não se saiba o ano da composição, é a primeira peça para violão solo de Kampela. Ela tem uma linguagem neo-clássica e é toda construída sobre harpejos (vide figura 54), é sem dúvida a obra para violão mais simples do compositor.

<sup>244</sup> Ao me encontrar com o compositor em 29 de novembro de 2011, no Rio de Janeiro, tomei conhecimento desta peça, no entanto, nesta ocasião Kampela não se recordava de grande parte da peça. Como insisti em conhecê-la na íntegra, ele falou-me de uma gravação, em fita K7, que estaria com o seu primo. Após contactar o primo e outros parentes, constatei que nenhum deles tinha posse da gravação e que esta encontrava-se perdida. Pedi então ao compositor que fizesse um esforço para lembrar-se da peça e que, assim que conseguisse, fizesse uma nova gravação e enviasse-me para que eu escrevesse a partitura. Felizmente ele recordou-se e enviou-me, via e-mail, a gravação em 19 de janeiro de 2016 e eu realizei, em 27 de maio do mesmo ano, a estreia europeia da obra em Aveiro – Portugal, por ocasião da quarta edição da série Irmão Violão.



Figura 54 – Início da peça Romanza – partitura escrita por Cury-(2016)

Kampela aproveita as cordas soltas, ou posições de mão esquerda que permitam o prolongamento das notas para delimitar uma melodia (vide figura 55).



Figura 55 – Destaque da melodia da primeira frase - Romanza

### 2.3.2 – Estudo 1977 (1977)

Tabela 40 – Estudo 1977

Estudo 1977	
Ano:	1977
Formação:	Violão
Dedicatário:	
Data da Estreia	1984
Músicos Estreia:	Arthur Kampela

**Local de Estreia:** Sala Funarte<sup>245</sup>

**Duração aproximada:** 2 min

**Gravação Web:** Arthur Kampela: <https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE>

O *Estudo 1977* recebeu este nome porque foi composto em 1977, quando Kampela tinha apenas 17 anos. Esta peça é dividida em duas partes, sendo a primeira parte (parte A) formada por escalas e a segunda (parte B) por harpejos.



Figura 56 – Início Estudo 1977

A primeira parte inicia com uma única melodia mas, a partir da metade do terceiro compasso (figura 53), surge um contraponto que perdura por toda a parte A. Além deste contraponto evidenciado na escrita, é possível aplicar, desde o início da peça, o conceito de polifonia escondida ou linear. Catemario (n.d.) explica que a polifonia escondida é aquela que não está explícita por não estarem grafados os valores reais de cada som, de tal modo que duas melodias parecem ser somente uma na partitura. A aplicação deste recurso possibilita destacar uma melodia, segundo a intenção do intérprete.

<sup>245</sup> Durante o ciclo de violão brasileiro contemporâneo, organizado por Turíbio Santos.



Na época da composição deste estudo, Kampela estudava violão com o prof. Jodacil Damaceno (1929 – 2010), o caderno que o compositor usava na ocasião tem muitas indicações de fórmulas de mão direita que, embora não sejam idênticas, se assemelham às utilizadas nesta peça, pois também valorizam as combinações de i-m (como no primeiro harpejo) e m-a (como no segundo harpejo). Este fato, por si só, não surpreenderia, porque fórmulas de harpejo e utilização de i-m e m-a são parte da formação técnica do violonista. No entanto, as fórmulas contidas no caderno do compositor, além de serem extremamente recorrentes (sendo aplicadas tanto em escalas como em harpejos), datam de 1977 (conf. figuras 59, 60 e 61), indicando que Kampela escreveu o estudo 1977 para aplicar as técnicas que ele mesmo estudava na época.

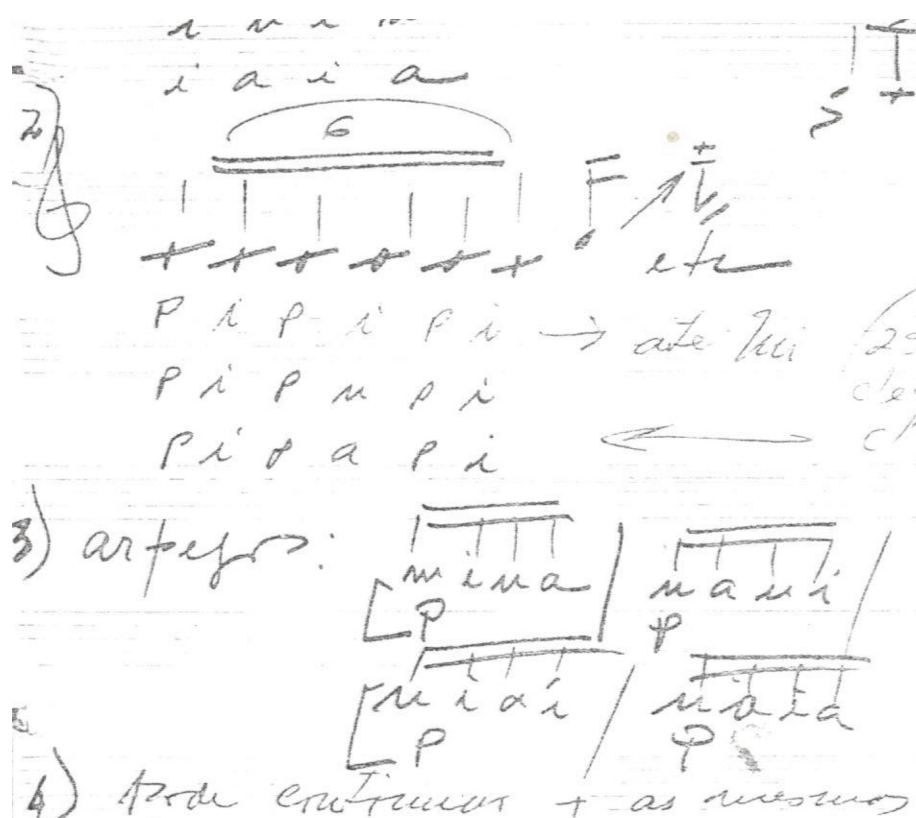


Figura 59 – Caderno Arthur Kampela/Jodacil Damasceno 22 de março de 1977

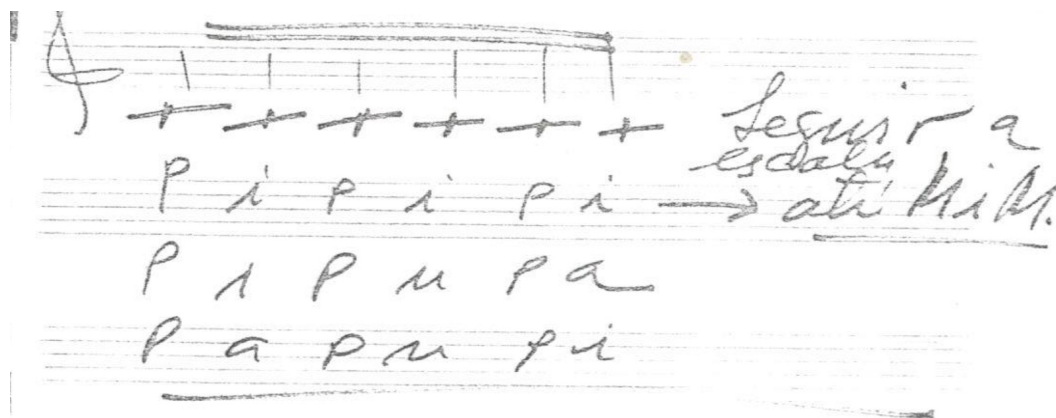


Figura 60 – Caderno Arthur Kampela/Jodecil Damasceno 29 de março de 1977

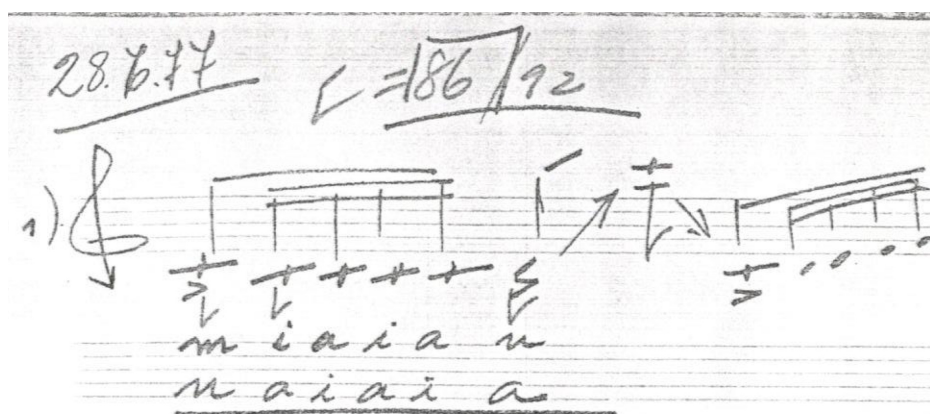


Figura 61 – Caderno Arthur Kampela/Jodecil Damasceno 28 de julho de 1977

O fato do compositor ter escrito este estudo visando as próprias dificuldades técnicas é significativo, visto que para Kampela (2013c) “os *studies* são a forma tradicional de se ampliar a técnica de um instrumento” (s.p.). Ao falar sobre os *Percussion Studies*, Kampela (2014a) os apresenta como estudos do “ser” que toca violão, porque eles não favorecem uma interpretação na qual o violonista permaneça “invisível” atrás do instrumento. Traçando um paralelo entre a os *Percussion Studies* e o *Estudo 1977* é possível compreender este último também é um estudo do ser [neste caso, do próprio Kampela enquanto compositor].

Kampela reutiliza parte do início deste estudo na peça PSIV<sup>247</sup>.

<sup>247</sup> Como será apresentado no subcapítulo 2.3.6.4

### 2.3.3 – Ponteio (1978/1979)

Tabela 41 – Ponteio

<b>Ponteio</b>	
<b>Ano:</b>	1978/1979
<b>Formação:</b>	Violão
<b>Dedicatário:</b>	
<b>Data da Estreia</b>	1984
<b>Músicos Estreia:</b>	Arthur Kampela
<b>Local de Estreia:</b>	Sala Funarte <sup>248</sup>
<b>Duração aproximada:</b>	3 min.
<b>Gravação Web:</b>	Arthur Kampela: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE">https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE</a>

*Ponteio* é a primeira peça para violão solo na qual Kampela utiliza percussão sobre o tampo do instrumento. No entanto, tal recurso é realizado de forma muito discreta e não chega a ser relevante. A característica mais marcante desta peça é a mudança de acentuações, que ocorrem tanto por mudanças de compasso, quanto por indicações de acentos (vide figura 62).

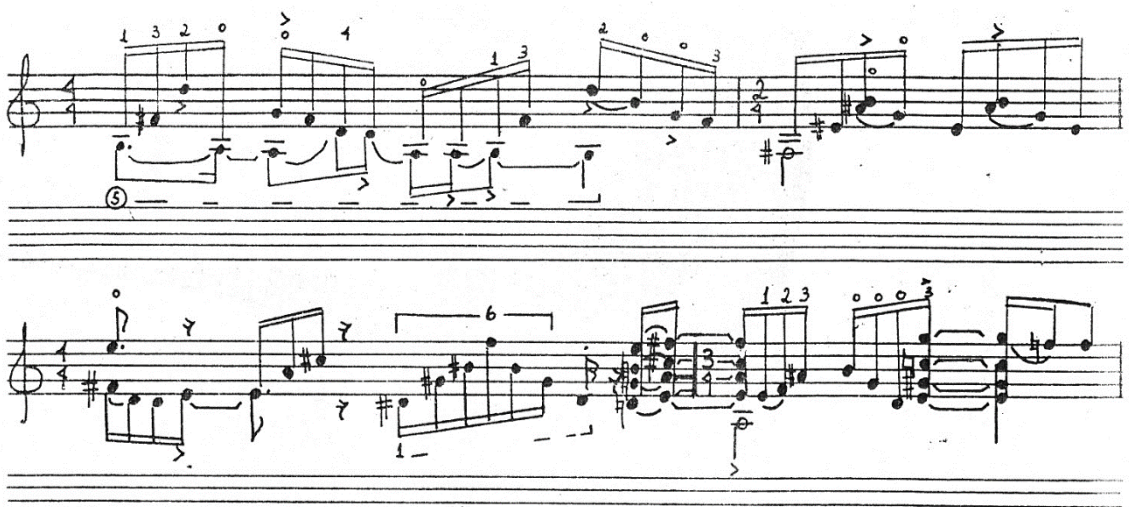


Figura 62 – Início Ponteio

<sup>248</sup> No mesmo evento da estreia da peça Estudo 1977.

Esta peça, assim como a peça *Estudo 1977*, tem duas partes contrastantes. A primeira parte (parte A) combina escalas e harpejos em um andamento rápido e a segunda parte (parte B) combina acordes plaqué com harpejos em andamento lento (vide figura 62). O ritmo é marcado por alterações de compassos e acentos (como pode ser visto na figura 61). A peça encerra com uma percussão realizada com a mão direita sobre o tampo do violão alternando o dedo polegar com os demais, simulando a sonoridade de um rufar de tambor.

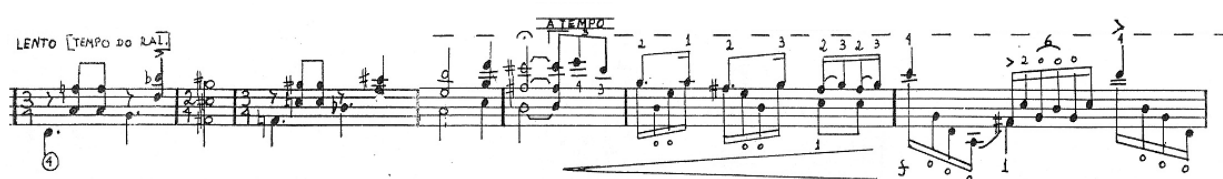


Figura 63 – Trecho Ponteio

### 2.3.4 – Balada (1981/1982)

Tabela 42 – Balada

<i>Balada</i>	
<b>Ano:</b>	1981/1982
<b>Formação:</b>	Violão preparado
<b>Dedicatário:</b>	
<b>Data da Estreia</b>	1983
<b>Músicos Estreia:</b>	Arthur Kampela
<b>Local de Estreia:</b>	Sala Cecília Meireles <sup>249</sup>
<b>Duração aproximada:</b>	7 min e 30 sec
<b>Gravação Web:</b>	Arthur      Kampela: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE">https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE</a>

A peça *Balada* é a mais exigente tecnicamente da primeira fase e a de maior extensão.

<sup>249</sup> Durante a Bienal de Música Contemporânea do Rio de Janeiro.



Ela é uma peça de transição, visto que, embora esteja situada cronologicamente na primeira fase do compositor, agrega elementos da fase seguinte, tais como: a duração da peça, a utilização da voz do intérprete e a abordagem do instrumento como objeto sonoro para além da utilização da técnica tradicional (principalmente na parte final, quando se utiliza um copo para modificar o som do violão).

A peça *Balada* é uma fantasia. Ela inicia *poco rubato* e sem marcação de compasso, que só aparece no final da segunda linha, com a indicação “animado e deciso”. A partir de então, trechos de textura e técnica variadas são combinados com um ritmo que se altera com grande frequência. Ao final, depois de um trecho com tensão crescente, o músico dá um grito com duração suficiente para que ele pegue um copo de vidro (que deverá ficar ao seu lado esquerdo) e fricciona o copo sobre as cordas do violão com a mão esquerda, enquanto tange as cordas com a mão direita.

Zanon (2007) afirma que esta peça é a obra mais substancial da primeira fase de Kampela e que, embora a linguagem ainda tenha centros tonais reconhecíveis e o discurso ainda tenha recorrência e continuidade, ela é um adeus à herança nacionalista do violão. Os centros tonais reconhecíveis, a recorrência e a continuidade aos quais Zanon se refere são justificados pela utilização de escalas do modo mixolídio. Kampela<sup>250</sup> explica que esta peça é estruturada sobre várias alturas do modo mixolídio. As escalas deste modo aparecem, algumas vezes, interrompidas e sobrepostas, de forma a gerar dissonância entre elas, embora tenham a mesma relação intervalar.

---

<sup>250</sup> Comunicação pessoal em 12 de fevereiro de 2011.

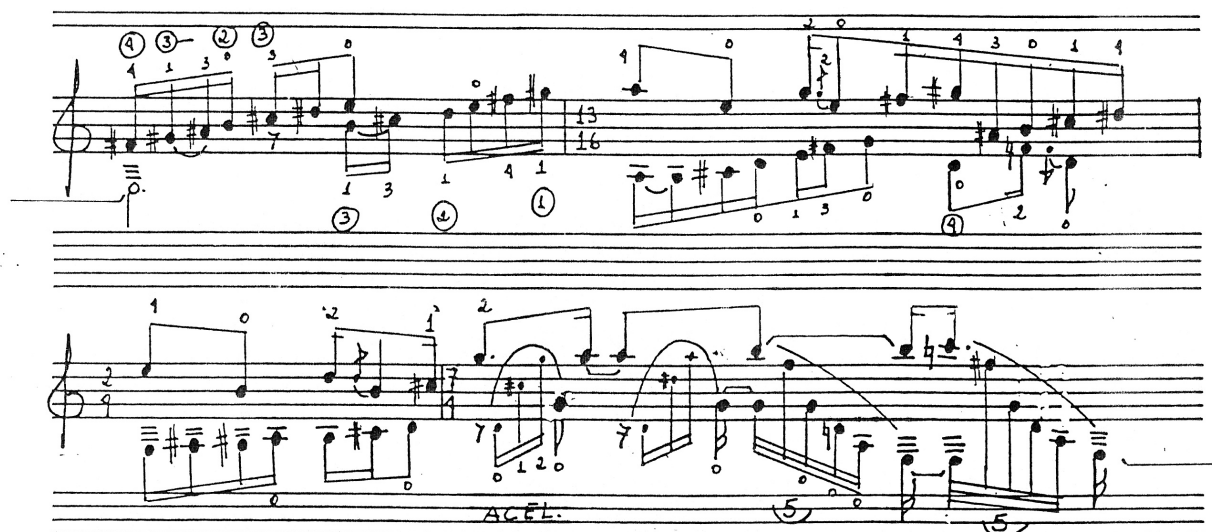


Figura 64 – Balada utilização de modo mixolídio

A figura 64 apresenta uma demonstração da utilização da escala do modo mixolídio em quatro alturas diferentes: em fá # (início do primeiro compasso, voz aguda); em si (primeiro compasso, voz grave - elidindo com a última nota da escala anterior); em lá (início do segundo compasso, voz grave) e mi (início da segunda linha, voz grave).

Wolff<sup>251</sup>, ao comentar esta peça, diz que Kampela conseguiu, usando técnicas extremamente idiomáticas, aumentar as possibilidades musicais do violão, criando novos efeitos. Dentre esses novos efeitos referidos por Wolff, julgo que dois se destacam: um realizado com cruzamento das mãos e outro formado pela combinação entre “crescente tensão – grito – copo”.

<sup>251</sup> Comunicação pessoal em 3 de fevereiro de 2011.

(♯) □ = TOCAR POR TRÁS DA PESTANA, NO BRAÇO DO VIOLÃO, COMO UMA HARPA

RUBATO: AD LIBITUM  
 C7 C5 [HARM] [♯] = 88 ATEMPO  
 [SUBITO: RISPIDO] 7  
 SONS REAIS

Figura 65 – Balada (cruzamento de mãos)

O primeiro, que ocorre no compasso 24, é um cruzamento de mão em que o intérprete, enquanto realiza duas pestanas até a sexta corda (a primeira na sétima casa e a segunda na quinta casa), toca com o polegar da mão direita entre a pestana e a mão do instrumento (a figura 65 apresenta, na pauta de cima, as notas que soariam com a mão direita na posição comum [entre a pestana e a boca do instrumento] e na pauta de baixo as notas reais, com a mão direita entre a pestana e a mão do instrumento - a figura 66 representa a inversão das mãos durante a execução deste efeito). Kampela indica na partitura que tal efeito deve soar "como uma harpa".

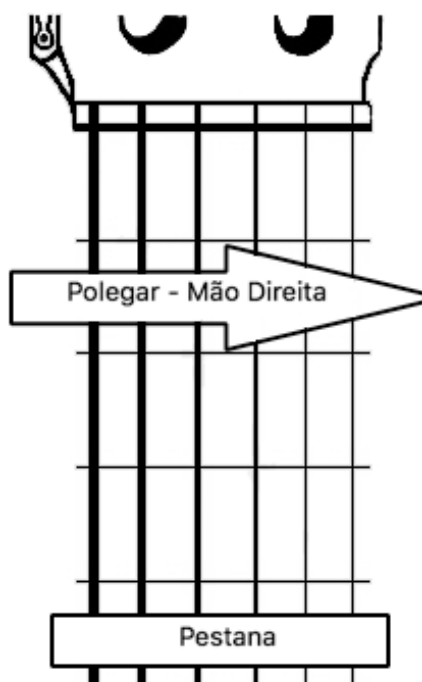


Figura 66 – Inversão de mãos - Balada

O segundo efeito (vide figura 62) é bem diferente do primeiro. Levando a música para uma crescente tensão no final, Kampela inicia, após um harpejo, um rasgueo em que o intérprete solta a mão esquerda do instrumento (mantendo o rasgueo em cordas soltas) e dá um grito enquanto pega um copo que desliza sobre o braço do violão. Este efeito é, portanto, resultante da combinação “crescente tensão – grito – copo”.

SEMPRE . . . .

AD LIBITUM

AD LIBITUM (\*)

FFF

(Ah!)

FFF

FIM 1981/82

\*) CONTINUAÇÃO (\*)2 - ACCELERADA E ALEATORIAMENTE: SINTO O COPO COMO UM MOMENTO CATALISADOR DOS MOMENTOS ANTERIORES QUE A OBRA TRATEGA.]

O COPO DEVERÁ PERMANECER DURANTE TODA EXECUÇÃO

NUM BANCO DO LADO ESQUERDO DO INTÉRPRETE: O SUSPENSE É POR SUA CONTA

(\*)1 CLAVE PARA VOZ: INTERFERIR NO ALCORDE DO VIOLÃO COM UM GRITO, QUE DURARÁ ATÉ A ENTRADA DO NOVO ALCORDE: ESTE DEVERÁ DURAR O ESTADISTAMENTE NECESSÁRIO PARA QUE O INTÉRPRETE APANHE O COPO. - MÃO ESQUERDA.]

\*)2 UM COPO DE VIDRO QUE ABRANJA AS 6 CORDAS DO VIOLÃO, TENDO A FUNÇÃO DE "ARCO", DESLIZANDO SOBRE ELAS E VARIANDO A DINÂMICA DO ALCORDE COM O CRITÉRIO DO INTÉRPRETE. A MÃO DIREITA DEVERÁ DEDILHAR ACILIMA.

Figura 67 – Balada (trecho final)<sup>252</sup>

Kampela já havia utilizado um efeito similar a este, também com um copo como um slide<sup>253</sup>, na gravação da peça "Itinerário de um baixista sob a noite sul-americana" que, por pertencer a vertente música popular, pode evidenciar a interconexão entre as duas vertentes do compositor. Mas, Kampela também utilizou este mesmo efeito nas peças *La Meccanica Segreta dei Liutai* e *le Loro Inarrivabili Chitarre e Polimetria*.

A "crescente tensão" e o grito devem ser executados como um único movimento, por

<sup>252</sup> As indicações da partitura são as seguintes: Um copo de vidro que abranja as 6 cordas do violão, tendo a função de "arco", deslizando sobre elas e variando a dinâmica de acordo com o critério do intérprete. A mão direita deverá dedilhar acelerada e aleatoriamente: sinto o copo como um momento catalizador dos momentos anteriores que a obra trafega, o copo deverá permanecer durante toda execução num banco do lado esquerdo do intérprete: O suspense é por tua conta. (Kampela, 1982)

<sup>253</sup> Ver definição no subcapítulo 2.2.1, sobre a peça Polimetria.

isso, o grito merece especial atenção da parte do intérprete, que deverá realizá-lo em consonância com o crescendo anterior. Nesta parte da peça, assim como ocorre com a utilização de *click-tongues*, instrumento e instrumentista se complementam, pois, o volume do instrumento cresce até o máximo de sua possibilidade sonora, após isso, o grito funciona como “uma explosão” que extrapola a limitação do instrumento.

### 2.3.5 – Fandango (set/1983)

Tabela 43 – Fandango

<i>Fandango</i>			
<b>Ano:</b>	1983		
<b>Formação:</b>	Violão		
<b>Dedicatário:</b>			
<b>Data da Estreia</b>	1984		
<b>Músicos Estreia:</b>	Arthur Kampela		
<b>Local de Estreia:</b>	Sala Funarte <sup>254</sup>		
<b>Duração aproximada:</b>	2 min. 20 segs.		
<b>Gravação Web:</b>	Arthur	Kampela:	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE">https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE</a>

A peça *Fandango* é polifônica a duas vozes (vide figura 63) e foi escrita um ano após a composição da já citada peça *Balada* e sete anos antes da PSI, no entanto, esta é uma das mais conservadoras de sua obra para o instrumento. O título da peça, *Fandango*, faz referência àquele que é considerado a mais difundida das danças tradicionais da Espanha, cuja métrica, associada à do bolero e da seguidilla, foi inicialmente notada em 6/8, mas mais tarde em 3/8 ou 3/4.

<sup>254</sup> No mesmo evento da estreia das peças *Estudo 1977* e *Ponteio*.



Figura 68 – Início Fandango

O Fandango de Kampela está centrado no tom de lá maior, embora essa tonalidade esteja alargada e tenha, apesar da sucessão de ritmos, grande parte da sua escrita em 6/8, como no fandango espanhol.

### 2.3.6 – Percussion Studies (Estudos Percussivos)

A minha obra para violão eu chamo *Percussion Studies*. Isso é muito importante. Por que Studies? Porque os studies são a forma tradicional de se ampliar a técnica de um instrumento. (Kampela, 2013)

A série *Percussion Studies* é a obra mais portentosa de Kampela para violão, e integra mais da metade de sua produção solo para o instrumento no grupo “Nova música contemporânea”. Serão analisados nesta pesquisa cinco movimentos, mas a série é uma obra ainda em processo. A série é, até a presente data, composta de:

Percussion Study I (1990);

Percussion Study II (1993), para violão preparado;

Percussion Study III (1997), para violão e efeitos vocais;

Percussion Study IV para viola d’arco alla chitarra (2003);

Percussion Study V, para viola d’arco alla chitarra e tape (2003)

Segundo comunicação pessoal do compositor, ele já compôs o sexto e sétimo movimentos desta série – inclusive tocando em alguns concertos a *Percussion Study VII*<sup>255</sup> (violoncelo *alla chitarra*) – mas ainda não escreveu essas peças e por isso elas estão passíveis de alterações, motivo pelo qual não foram incluídas na presente pesquisa.

Os nomes dados aos movimentos dos *Percussion Studies* geram certa confusão. Fabio Zanon (2007) chega a afirmar que não sabe com certeza o título dos estudos, porque parece que Kampela muda o nome a cada apresentação. Porém, ao analisarmos a denominação dos estudos, podemos concluir que não é bem assim. As obras PSI, PSII, PSIV e PSV recebem um segundo nome dependendo de como forem apresentadas. As *Percussion Studies I* e II quando executadas juntas e sem as outras peças da série, recebem o nome “Danças Percussivas” passando a ser respectivamente os movimentos I e II. A PSIV, quando executada separada das demais, recebe o nome de *Exoskeleton* e a PSV, quando apresentada sem os outros estudos, recebe o nome de *Exoskeleton II*.

Kampela inaugurou nesta série vários procedimentos composicionais. Foi nesta série que ele utilizou pela primeira vez a TapTec (*Percussion Study I*), a ModMic e o *click-tongue* ao violão (*Percussion Study III*) e a escrita *alla chitarra* (*Percussion Study IV - Exoskeleton*). Isto se deve ao modo como o compositor trata seus estudos, para Kampela o estudo não se destina exclusivamente a proporcionar aumento de habilidades técnico/motoras como ligados e arpejos.

É um estudo que vai botar em xeque, não só o instrumento que você toca, mas o próprio violonista que você é. A minha ideia de estudo é a ideia do estudo do ser que toca um instrumento e não simplesmente do instrumento. (Kampela, 2013c)

De fato, os estudos de Kampela não apresentam uma diferenciação técnica entre eles. Ou seja, não há um estudo de arpejos, outro de escalas mas, ao contrário, todos trabalham com várias situações técnicas simultaneamente.

O 'Projeto de *Percussion Studies*' é algo maior, na minha opinião, que uma série de estudos. É uma visão completa em procedimentos composicionais que usa o violão (e o violonista), como ponto de partida. A intenção é incorporar o próprio músico

---

<sup>255</sup> Ver concerto do compositor no FIV (Festival Internacional de Violão) <https://www.youtube.com/watch?v=s-zmXhktceE>



como um "material de composição." As peças foram, literalmente, evoluindo para envolver a voz, os gestos, o corpo do músico, e outros instrumentos (viola, violoncelo, violino, etc.), mas evitando, tanto quanto possível, todos os *gimmicks*<sup>256</sup>, ou o que não é relevante para o discurso composicional.<sup>257</sup> (Kampela, 2008c)

O fato de utilizar, nos Estudos Percussivos, o violão como ponto de partida faz com que esta série possa ser chamada de síntese do pensamento composicional de Kampela. Nela o violão é o motivo inicial de uma série de experimentações que, como será apresentado, marcou a escrita do compositor.

### 2.3.6.1 – Percussion Study I (1990)

Tabela 44 – Percussion Study I

<i>Percussion Study I</i>	
<b>Ano:</b>	1990
<b>Formação:</b>	Violão
<b>Dedicatário:</b>	
<b>Data da Estreia</b>	1991
<b>Músicos Estreia:</b>	Pablo Marquez
<b>Local de Estreia:</b>	Radio France (Paris)
<b>Duração aproximada:</b>	4 min.
<b>Gravações Comerciais:</b>	(2013) – Chitarra – Marlon Titre
<b>Gravação Web:</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=8aTITwezvP4">https://www.youtube.com/watch?v=8aTITwezvP4</a> Arthur Kampela

<sup>256</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.8

<sup>257</sup> The 'Percussion Studies Project' is something larger, in my view, than a series of studies. It is a complete insight into compositional procedures that uses the guitar (and the guitarist) as it's starting point. The intention here is to incorporate the very musician as a "compositional material." The pieces have been literally evolving to envelop the voice, the gestures, the body of the player, and other instruments (i.e. viola, cello, violin etc.), but avoiding, as much as possible, all gimmicks, or what is not relevant to the compositional discourse.

**Prêmios:**

A peça Danças Percussivas (PSI e PSII) recebeu o primeiro lugar em 1995 no International Guitar Composition Competition (Caracas, Venezuela)

---

Nesse primeiro Percussion Study eu já desestabilizei, destruí completamente a gramática da guitarra (Kampela, 2013c)

A PSI<sup>258</sup> inaugura a segunda fase do compositor. Kampela se refere a ela como “a obra mais simples da série” (Kampela, 2013c) porém, conforme seu depoimento (2005a), o impacto que essa peça causou aos que a conheceram na época da sua criação fez com que, por muito tempo, fosse dito que Kampela escrevia peças que só ele conseguia tocar.

A produção atual do compositor de peças para violão ligada à “nova música contemporânea” segue, com enorme frequência, alguns elementos estruturais da PSI, tais como: textura pontilhista, combinação entre técnicas tradicionais e *Extended Techniques*, ritmo complexo, valorização do gesto e da ergonomia. A peça é escrita em duas claves, uma clave de sol (usada para os sons de altura determinada) e uma clave de percussão (usada para as ExtTec).

Kampela (2013c) explicou que seu objetivo com esta peça era criar uma relação entre os ruídos (ExtTec) e as notas (técnicas tradicionais) e foi esta motivação que o fez desenvolver o TapKp, técnica que funciona, segundo sua própria definição, como uma trança entre as sonoridades percussivas e as notas de altura determinada, organizada nesta peça de modo que ocorre uma inter-relação contínua entre os ruídos e as notas.

(...) a direção dessa peça é que ela aceite por fim o que é ruído e o que é percussão como parte da estrutura composicional. Há uma briga inicial das alturas prevalecendo e não deixando que isso aconteça. Se eu tiver que fazer uma espécie de *program notes* seria, mais ou menos, isso. (Kampela, 2013c)

Na PSI os sons obtidos pelas ExtTec não sobrepõem os oriundos das técnicas tradicionais, mas os complementam, sendo incorporados à melodia principal da peça. Eles sobem

---

<sup>258</sup> A análise aqui apresentada é tem raiz na minha pesquisa de mestrado defendida em 2006 sobre essa peça. Muitos conceitos apresentados na época foram revistos e a apresentação aprimorada.

ao primeiro plano e “dialogam” com as melodias e as demais notas tocadas de forma tradicional. Na PSI, os sons percussivos se alternam entre si e com os de altura determinada. A “trama sonora”<sup>259</sup> obtida pela mistura entre estes sons se deve ao estudo prévio feito, pelo compositor, das possibilidades sonoras com cada uma das mãos isoladamente.

Há duas versões da partitura desta peça, ambas escritas por Kampela, uma manuscrita e outra digital. Na versão manuscrita é possível observar que Kampela destaca treze trechos, escrevendo acima deles a palavra “efeito” e numerando-os de forma crescente. Segundo o compositor (Kampela, 2005a), esses trechos estão destacados porque o intérprete deverá tocá-los com velocidade suficiente para que eles resultem em uma única massa sonora, um agrupamento de notas em *cluster* que se mistura com o seguinte fazendo com que as notas isoladas, em especial nos harpejos, percam sua importância.

O que eu quero mostrar é que (...) quando as notas perdem a individualidade e começam a se tornar uma nuvem, elas se tornam um efeito. Nesse sentido auditivo. Você não está mais ouvindo “ta-ti-ti”, você não está mais ouvindo uma relação intervalar. Quando você para de ouvir uma relação intervalar, pela impossibilidade, pela entropia que existe nos materiais apresentados, você cria um efeito, porque você só pode ouvir “gestaltianamente”. Nesse sentido que eu uso o efeito, a minha obra é assim, ela vai trabalhando com a compressão de materiais, até que os materiais perdem o sentido. (...) Então você vai de um ponto a outro com a mesma voz, até que quando os materiais perdem o sentido de pontilista, ele se torna uma coisa que é o todo. (Kampela, 2005a)

A partir desta compreensão da acumulação das notas até gerar um efeito é aconselhável que o intérprete, que deseje corroborar a ideia do compositor, tome o cuidado de não destacar nenhuma nota, mesmo as mais agudas ou as executadas com o polegar. Muitos desses efeitos são formados por agrupamentos de segundas e nonas e a tensão resultante entre as notas pode ser mais importante do que o destaque de uma delas.

A seguir será apresentado, brevemente, cada um dos trechos denominados efeitos. Primeiro os efeitos que utilizam harpejos (1,3,11 e 12); depois os efeitos em que há percussão sobre o instrumento (6 a 10); em seguida, os efeitos de tremolo irregular com glissando (4,5

---

<sup>259</sup> Termo utilizado por Kampela na entrevista concedida a mim em 2006 (ver apêndice 1).

e 13) e, por fim, o efeito de ligados sem nota precedente com melodia (2).

### 2.3.6.1.1 – Efeitos que utilizam harpejos

#### Efeito 1 – Arpejo com Ligados (I)

EFETO [1]

[AP 10" / or 10 TO 15 TIMES]

[DULCE] --- [METALICO] --- [DULCE] --- [20" or 25 to 35 ti] (LIGANDO) --- (LIGANDO)

RH: P m i  
LH: 4 1  
STR.: (2) (1) 0

MP

P i P m i 4  
(6) (4) 0 0 (2) 0

Mf

P i P m  
0 (2) (1) 0

MÚSICAS E INSTRUMENTAIS  
CASA MANON S. A.  
RUA 24 DE MAIO, 242  
SAO PAULO - BRASIL

[5" / or 5 TO 7 TIMES]

ACEL... (MOLTO)

STR. 48

RH: P i P m P i P m  
LH: 4 2 1  
STR.: 0 (2) (1) 0

P i P m

Figura 69 – Percussion Study I (efeito 1)

Neste primeiro efeito (figura 69), Kampela escreve por módulos que se repentem por

um tempo indicado (10 segs. ou 10 a 15 vezes o primeiro, 20 segs. ou 25 a 35 vezes o segundo e terceiro e 5 segs. ou 5 a 7 vezes o quarto). A marcação de compasso é suprimida e a quantidade de colcheias muda de forma gradual a cada módulo. O intérprete deve tomar o cuidado de não abordar as diferentes combinações de colcheias como se elas indicassem quiálteras, mas considerar que a velocidade da colcheia é a mesma do módulo anterior. Assim, como a velocidade da colcheia não muda, o andamento deverá, necessariamente, alterar.

O início deste trecho apresenta um agregado de notas formado por harpejo e ligado descendente de mão esquerda. Para uma precisa execução deste arpejo, e do efeito como um todo, deve-se ter um particular cuidado com o ritmo do ligado, para que não seja diferente do harpejo.

No segundo módulo (início da segunda linha), aparecem quatro colcheias que configuram um modelo (mi#, fá#, fa#, mi bequadro); esse modelo se repete no módulo seguinte com duas alterações: o primeiro fá# é substituído por mi# e antes do início do modelo é acrescida uma colcheia (sol). Este modelo, alterado no módulo 3 é apresentado duas vezes no módulo 4, alterando as duas últimas notas em relação a primeira vez, que passam a ser (sol#, fá#) e mantendo a segunda vez exatamente como no módulo 3.

## Efeito 3 – Arpejo com ligados (II)

Figura 70 – Percussion Study I (efeito 3)

O efeito 3 (figura 70) é construído em forma paralela ao primeiro efeito, e, por isso, as observações técnicas que aparecem descritas para o efeito 1 servem também para o de número 3. Este efeito também é apresentado em módulos que se repetem.

No primeiro módulo há cinco notas (fá#, ré#, sol, fá [bequadro], mi); essas notas se repetem duas vezes no módulo seguinte (com exceção do mi que é substituído por ré #), na primeira vez é acrescentada uma nota (fá bequadro), e na segunda vez duas notas (fá [bequadro] e mi). No terceiro módulo é repetida a segunda parte do módulo anterior. Desta forma o número de colcheias no primeiro módulo é cinco; no segundo é 13 e, no último módulo é 7. Ocorre aqui o mesmo processo rítmico do efeito 1, em que o número de colcheias de cada módulo muda, mantendo a mesma velocidade entre as colcheias. Deste modo, Kampela consegue criar variedade sem perder a unidade composicional.

## Efeito 11 – Arpejo com Ligados (III)

Figura 71 – Percussion Study I (efeito 11)

Os efeitos 11 e 12 (figura 71) se assemelham ao primeiro e ao terceiro, com diferença que o efeito 11 conclui com um rasgueado tocado com a ponta do polegar sem unha, combinado com um ligado, produzindo um acorde de sete notas, e no efeito 12, após um intrincado arpejo melódico, conclui com um tremolo irregular<sup>260</sup>.

<sup>260</sup> Conforme será apresentado, este tremolo é similar ao do efeito 4



### Efeito 12 – Arpejo com ligado sem nota precedente

Figura 72 – Percussion Study I (efeito 12)

No efeito 12 (figura 72), o modelo que aparece no primeiro módulo é repetido no módulo seguinte, sendo que a última nota do modelo inicial (si #) é substituída por uma nota percutida com ligado sem nota precedente (mi b); esse segundo modelo é diluído em um arpejo combinado com vários ligados.

Kampela (2013c) descreveu o final desta obra como “um momento muito paradigmático”. De fato, neste momento a nota lá na sexta corda começa a ser alterada, estirando a corda para fora do braço e deslizando-a pela escala. A prevalência dessa única nota, com um efeito de *buzz sound*<sup>261</sup> é, na descrição do compositor, uma aceitação desse material finalmente incorporado no texto musical.

<sup>261</sup> O efeito buzz é comum em guitarra elétrica e combina altura determinada com forte ruído.





## Efeito 7 – Percussão em Ostinato (I)

Figura 74 – Percussion Study I (Efeito 7)

Este efeito (figura 74) tem um resultado muito interessante, pois, faz uso de um ritmo relativamente simples e marcante. É indicada uma mudança de articulação na nota ré #, que no compasso 76 (último compasso da primeira linha) é tocado segundo a técnica tradicional, e no compasso 77 é executado com um ligado sem nota precedente. Uma alteração de digitação se soma a essa mudança de articulação para possibilitar a execução do ligado (a nota ré # executada na 5ª corda no compasso 76, deve ser executado, segundo a digitação de Kampela, na 6ª corda no compasso seguinte).

No manuscrito, consta uma indicação de metálico no compasso 77, que é abandonada na versão digital.

## Efeito 8 – Percussão em Ostinato (II)

Figura 75 – Percussion Study I (efeito 8)

Este efeito (figura 75) é o único trecho de toda a música em que aparece uma indicação de improvisação. Porém, essa improvisação deve ser executada utilizando os modelos apresentados, a liberdade cedida pelo compositor é a do intérprete alterar a ordem dos módulos apresentados e de executar configurações novas no mesmo estilo, conforme indicação após o último módulo: *improvise within the pattern*.

Este efeito tem uma mecânica gestual que se aproxima a de um pandeirista, e é muito distante da técnica tradicional do violão. O violonista que quiser estudar a obra PSI provavelmente terá que dar uma boa atenção ao efeito 8, para que este não soe “duro” e estritamente mecânico.

Neste efeito, Kampela combina sons tocados segundo a técnica tradicional, com ligados comuns e ligados sem nota precedente. Estes ligados são realizados com o uso exclusivo

da mão esquerda, ficando a mão direita livre para percutir o tampo com os dedos indicador, médio e anelar e as cordas graves com o polegar. O resultado sonoro é muito vibrante, e corroboram para que isso ocorra: a aglomeração inicial de cada modelo (lá-sol#-sib - 7ª. maior e 9ª. maior), a dinâmica que varia o tempo todo entre *ff-f-mf-sfz-p* e a variação de acentuação resultante da alteração do número de colcheias em cada modelo.

### Efeito 9 – Percussão em Ostinato (III)

Figura 76 – Percussion Study I (efeito 9)

Este efeito (figura 76) apresenta a única situação em que se faz uso prolongado de rasgueado na peça, é o efeito com mais gestos percussivos entre os treze. Apesar de não estar grafado no manuscrito, quando transcreveu esta peça digitalmente Kampela incluiu uma diferença de timbre entre as primeiras aglomerações (as seis cordas soltas do instrumento) de cada uma das três repetições (compasso 96 [sobre o qual está grafado EF 9 e *Piu Mosso*], 97 e 98). A primeira deve ser tocada sobre a região da décima segunda casa, a segunda sobre a metade do braço, e a terceira sobre a região da primeira casa. Assim, Kampela produz um efeito tímbrico e dinâmico muito efetivo.

## Efeito 10 – Pizzicato Bartók com Efeito Percussivo

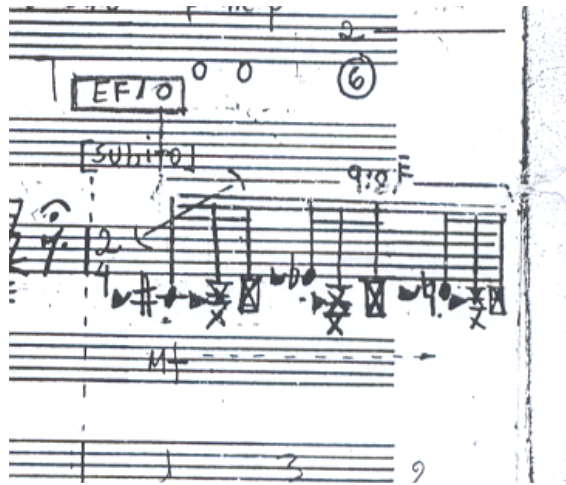


Figura 77 – Percussion Study I (efeito 10)

Este efeito (figura 77), assim como o efeito de número 7, também tem um resultado peculiar. Uma linha melódica é criada na região grave do instrumento e ela é executada simultaneamente a uma percussão sobre as mesmas cordas. O executante deverá ter um particular cuidado com o legato da frase, o que tecnicamente é complicado, pois o efeito percussivo abafa a nota executada anteriormente.



### 2.3.6.1.3 – Tremolo irregular com glissando (I e II)

Efeitos 4 e 5 - Tremolo irregular com glissando (I e II)

The image shows a handwritten musical score for Percussion Study I, specifically for effects 4 and 5. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: RH (Right Hand), LH (Left Hand), and STR (String). The second system also has three staves: RH, LH, and STR. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, glissandos, and dynamic markings. Annotations include 'FUNDINDO', 'IRREGULAR AND FAST', 'gliss', and 'AD. LIB/OT [45]'. The bottom system includes a bass line with notes and rests, and a final measure with a '147' marking.

Figura 78 – Percussion Study I (efeitos 4 e 5)

Esses efeitos (figura 79), apesar de não serem exatamente iguais, são idênticos na técnica e muito parecidos sonoramente, daí o motivo pelo qual agrupei-os no mesmo tópico. Ambos resultam ao estirar uma das cordas extremas para fora do braço do instrumento (o efeito 4 retesa a corda mais grave [6ª corda] e o 5 a corda mais aguda [1ª corda]).

O efeito 4 combina a execução simultânea da 6ª corda puxando-a para fora do braço com a 5ª. corda solta. O efeito 5 articula o uso constante da 1ª. corda (mais brilhante que a



final é, na visão do compositor, a confluência de ambos os campos, o ruído-percussivo e a altura determinada.

#### 2.3.6.1.4 – Ligados sem nota precedente com melodia

Efeito 2 - Ligados sem nota precedente com melodia

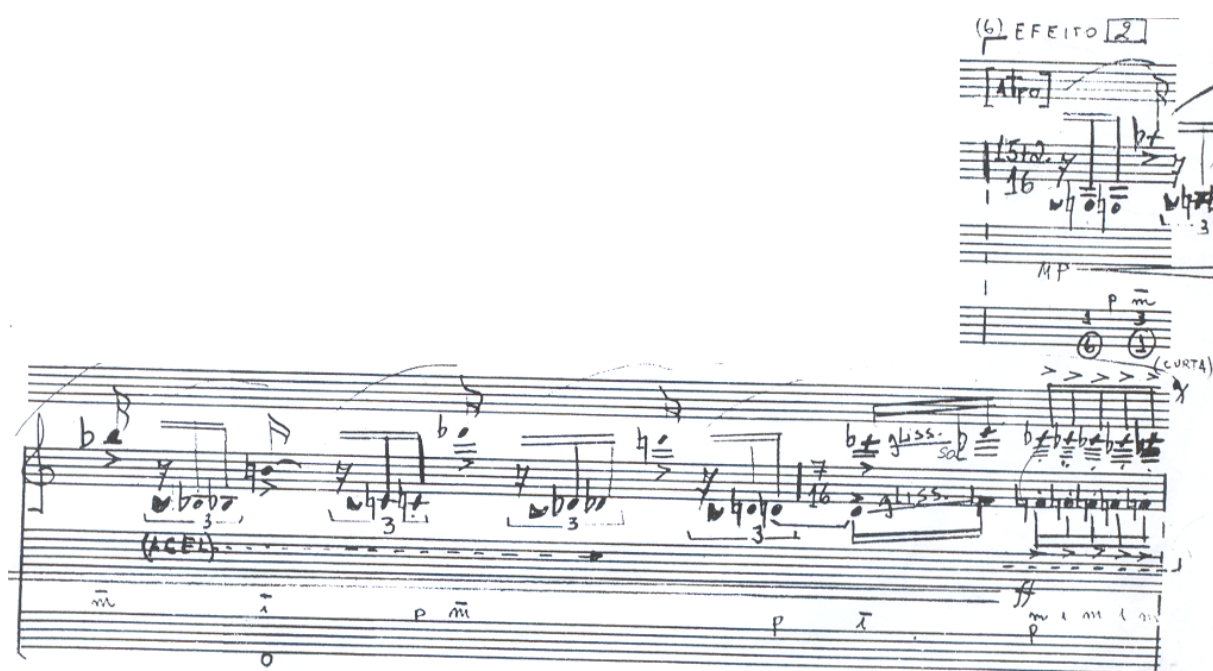


Figura 80 – Percussion Study I (efeito 2)

Este segundo efeito (figura 80) utiliza uma melodia no baixo contrapondo à uma melodia aguda. O baixo combina ligados sem nota precedente com notas tocadas segundo a técnica tradicional. Como combina alternadamente as duas mãos, este efeito é passível de ser realizado com bastante agilidade e, apesar de não ter uma indicação para se executar “o mais rápido possível”, ele perderia a característica de efeito se fosse realizado em andamento lento. Além disso, um possível *accelerando*, somado ao crescendo existente, teria grande impacto neste trecho.



### 2.3.6.1.5 – Considerações sobre os efeitos da Percussion Study I

A organização em grandes trechos denominados “efeitos”, apresentada no manuscrito da PSI não ocorre nem na sua versão digital (como já foi exposto) e nem nos demais movimentos da série.

Nestes efeitos, que conforme Kampela (2005a) devem ser executados “gestaltianamente”, o intérprete deve ter o cuidado de valorizar mais o conjunto do que notas isoladas.

Os efeitos que estão grafados em módulos que possuem quantidades diferentes da mesma figura<sup>262</sup> e os efeitos que possuem indicação de igualdade de durações entre figuras<sup>263</sup> apresentam uma forma embrionária de romper a métrica que, na obra de Kampela, resultará na ModMic.

### 2.3.6.2 – Percussion Study II (1993)

Tabela 45 – Percussion Study II

<i>Percussion Study II</i>	
<b>Ano:</b>	1993
<b>Formação:</b>	Violão preparado (lápiz e colher)
<b>Dedicatário:</b>	Elliott Carter
<b>Data da Estreia</b>	1993
<b>Músicos Estreia:</b>	<i>Arthur Kampela</i>
<b>Local de Estreia:</b>	<i>Borden Auditorium da Manhattan School of Music (Nova York)</i> <sup>264</sup>
<b>Duração aproximada:</b>	5 min. 25 segs.
<b>Gravação Web:</b>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=PuBziVXUtdI">https://www.youtube.com/watch?v=PuBziVXUtdI</a> Arthur Kampela
<b>Prêmios:</b>	A peça Danças Percussivas (PSI e PSII) recebeu o primeiro lugar

<sup>262</sup> Efeitos 1 e 3.

<sup>263</sup> No efeito 1 há indicação de que a semicolcheia tem duração igual a da fusa; no efeito 3 há indicação de que a colcheia tem a mesma duração da semicolcheia; no efeito 8 há indicação de que a colcheia tem duração igual da fusa; no efeito 12 há indicação de que a fusa tem a mesma duração da colcheia.

<sup>264</sup> Evento para celebrar o aniversário de Elliott Carter.

em 1995 no International Guitar Composition Competition (Caracas, Venezuela)

---

Então há implicitamente nessa obra o desejo de amplificar, de explodir... inclusive, quando eu uso esses outros materiais [como colher ou lápis] é como se eles tirassem os *frets* do instrumento, como se eles mudassem a guitarra para outro tipo de instrumento. (Kampela, 2013b)

Conforme dito anteriormente, a peça PSII está associada à PSI, não apenas por fazerem parte da mesma série, mas porque quando são tocadas em sequência e sem as demais peças da série recebem um novo nome - Danças Percussivas. Este movimento é, de certa forma, uma evolução do anterior, porque segundo Kampela (2013c), uma vez que ele já conseguia trabalhar com os parâmetros de som e ruído, conquistados com a PSI, o próximo passo foi “comprimí-los, para ver até onde eles suportavam essa pressão composicional” (n/p).

A compressão no ritmo do PSII ocorre principalmente pela utilização de compassos não integrais e quáteras aninhadas, elementos que não foram utilizados no PSI. Segundo Kampela (2013c), a “grande pressão rítmica” da PSII o remeteu (rizomaticamente) a uma ideia de explosão da obra, levando-o a utilizar materiais externos (lápis e colher) para ampliar o gesto do intérprete e o timbre do instrumento. Este é mais um indicativo de que, para o compositor, o ritmo é um estruturador do seu pensamento musical.

Este movimento pode ser dividido em três partes. A primeira inicia com um efeito resultante da fricção de uma colher sobre as cordas graves e prossegue com uma fórmula harpejada. A segunda é semelhante ao PSI e ocupa a maior parte da peça. A terceira é conclusiva, e nela Kampela faz uso de um lápis e uma colher para criar vários efeitos sonoros e suprimir a influência dos trastes no som do instrumento.

“Mas ele [PSII] começa a ser condensado e há um diálogo maior entre som e ruído, porque ele estava puxando as estruturas, estava querendo que as estruturas comessem a explodir o sistema rítmico, então ele criou situações mais complexas na parte estrutural.” (Kampela, 2013c)

A colher é utilizada em dois momentos distintos, no início e no final da peça. No início da peça ela é raspada sobre as cordas graves, iniciando próximo a mão do instrumento e deslizando até o meio do braço (figura 81). Em seguida, a colher é posta ao lado do violonista

que, com a mão esquerda, começa um trinado na sexta corda.

spoon r.hand - - - - -

Spoon Tremolo-gliss.: from first fret on strings E, A and D  
up to the middle of the neck. - - - - -

straight gliss. - - - - -

Spoon

pppp - - - - - ffff

2

poco... a... poco ... accel. - - - - -

tr - - - - -

rit. - - - - - ⑤

Figura 81 – Percussion Study II (início - colher)

A parte inicial prossegue com uma combinação entre as notas lá e sol # (realizadas na sexta corda) e a nota lá (quinta cordas solta). Sobre esta configuração é acrescentada uma melodia realizada nas cordas centrais do instrumento (figura 82).

sfz mf - - - - - f [ mp ~ ff ] sempre

⑥ repeat 7 - 13 approx. Change accent from first to second A (sixth string) in a subtle manner

⑥ ⑤ - - - - - sempre accel.

sub. pp



Figura 82 – Percussion Study II (introdução)

Esta grande introdução é definida por Kampela (2013b) como “uma espécie de tocatzinha” e contrasta com a parte central (figura 83), que se assemelha a estrutura do PSI, embora contenha compassos não integrais e quiálteras aninhadas.

Figura 83 – Percussion Study II (compasso 12 e 13)

Ao final da peça, o intérprete pega um lápis e fricciona-o contra as cordas do violão (figura 84). O lápis é utilizado para realizar *glissandos* ascendentes e descendentes sem tocar os trastes do instrumento. Em seguida, o lápis é abandonado e inicia-se um tremolo irregular sobre a primeira corda.

Damp notes between hole and bridge and keep the LEFT hand sliding (gliss.) to obtain various muted pitches, while arpeggiating the RIGHT hand: asymmetric, fast and irregular. important: intersperse ALWAYS with sudden chords!

Using only the RIGHT hand, damp and slide (gliss.) treble E with the thumb while arpeggiating it with the other fingers of the SAME hand (aim.) This action should take just as much as is necessary to allow the LEFT hand to catch the pencil

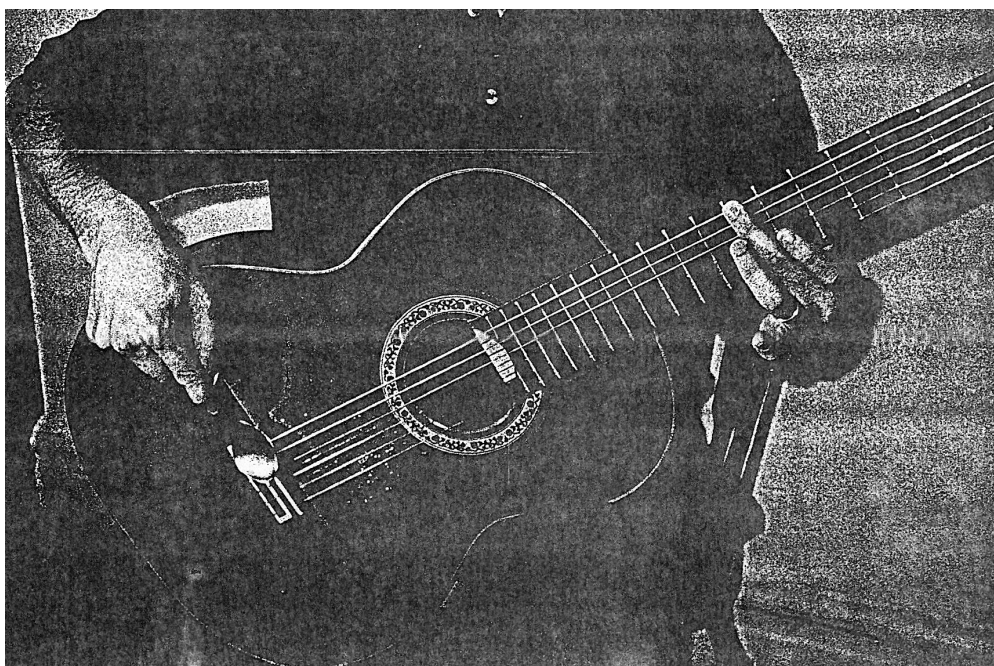
Figura 84 – Percussion Study II (parte final -lápis)

Esse tremolo é realizado com os dedos i-m-a enquanto o polegar da mão direita permanece apoiado sobre a primeira corda, deslizando sobre a extensão do braço. Enquanto realiza o tremolo, a mão esquerda percute a sexta corda, realizando uma melodia grave exclusivamente por ligados sem nota precedente (figura 85).

Figura 85 – Percussion Study II (lápis)

No final da peça, Kampela faz uso de uma colher, cuja a parte convexa é friccionada nas cordas mais graves com a mão direita próxima ao cavalete. Schneide (2015) apresenta esse efeito como uma simulação de *reverb* e Kampela (2005a) o compara à uma guitarra elétrica com um pedal *wah-wah*. As duas figuras de linguagem são úteis para descrever a sonoridade tão particular obtida através deste recurso. Para realizar esse efeito, a colher deve

estar fixada com os dedos p, i e m (mão direita) e ser friccionada com velocidade suficiente para que a sua oscilação produza som (conf. figuras 81 e 82)<sup>265</sup>. O compositor confessou ter inicialmente uma proposta diferente para o final desse movimento, resolvendo posteriormente deixar o final “um pouco mais aberto”(Kampela, 2013c).



*Figura 86 – Percussion Study II (posição da colher)*

---

<sup>265</sup> Fonte das figuras 81 e 82: Kampela (1995) Partitura Percussion Study II.

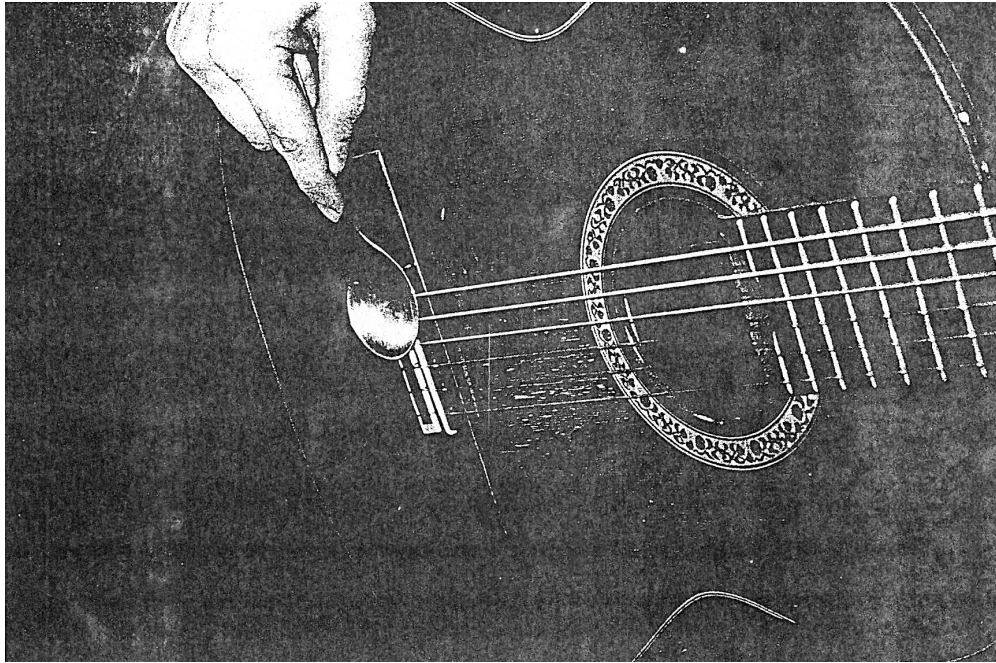


Figura 87 – Percussion Study II (posição da colher – frente)

Claro que vocês podem perceber que um dos maiores *insights* que eu faço nessa peça é a última parte com a coisa que eu faço com a colher aqui. Neste momento, é muito interessante pensar porque isso acontece e como é que eu cheguei a isso, porque é uma óbvia situação de desconstrução do próprio instrumento. (Kampela, 2013b)

Kampela (2013c) afirma que o PSII é “fundamental” porque nele o compositor trabalhou com materiais e com situações rítmicas que o conduziram a fazer outras construções. É provável que o compositor veja nestas outras construções um importante passo para o desenvolvimento da ModMic, que só aparecerá, nas peças para violão, no próximo movimento desta série.

### 2.3.6.3 – Percussion Study III (1997)

Tabela 46 – Percussion Study III

<i>Percussion Study III</i>	
<b>Ano:</b>	1997
<b>Formação:</b>	Violão

**Dedicatário:****Data da Estreia** 1997 - Estreia parcial<sup>266</sup>**Músicos Estreia:** *Arthur Kampela***Local de Estreia:** *Christ and Saint Stephens Church* (Nova York), durante o *Friends and Enemies of New Music*<sup>267</sup>**Duração aproximada:** 10 min.**Gravação Web:** ---**Prêmios:** 1º. prêmio: 1998 Lamarque-Pons Guiitar Composition Competition (Montevideo, Uruguai)

O PS III é inventivo e de arrebentar!!!! O que se espera de um compositor brasileiro quando escreve para o violão!!! (Vargas<sup>268</sup>)

O PSIII é dividido em três seções<sup>269</sup> executadas sem interrupção entre ela (*attacca*) e é o mais longo estudo da série *Percussion Studies*. Nele, Kampela inaugura o uso de afinação em quarto de tom, de *click-tongue*<sup>270</sup> e da ModMic na escrita para violão.

A afinação em quarto de tom ocorre nas cordas 1 e 3 (mi e sol) e os *click-tongues* aparecem na PSIII com a indicação *percussive voice*. Há somente uma edição manuscrita da peça e nela predomina a grafia em uma única clave. Existem apenas dois momentos nos quais há duas claves, o primeiro para indicar raspagens das unhas sobre as cordas (figura 88) e o segundo para grafar os *click-tongues* (figura 89).

<sup>266</sup> Nesta ocasião o compositor tocou apenas a primeira seção da peça.

<sup>267</sup> Friends & Enemies of New Music é um grupo formado em 1989 por seis compositores que realizam uma série de concertos musicais em Nova York com suas próprias músicas e as de compositores convidados (como foi o caso de Kampela). Mais informações: <http://www.johnlinkmusic.com/fande/>

<sup>268</sup> Comunicação pessoal, em 16 de setembro de 2016.

<sup>269</sup> Como Kampela (2005b) utiliza o termo “movimento” para designar os diferentes estudos da série *Percussion Studies* optei pelo termo “seção” para indicar a subdivisão do PSIII.

<sup>270</sup> Ver Breve Léxico, verbete 2.1







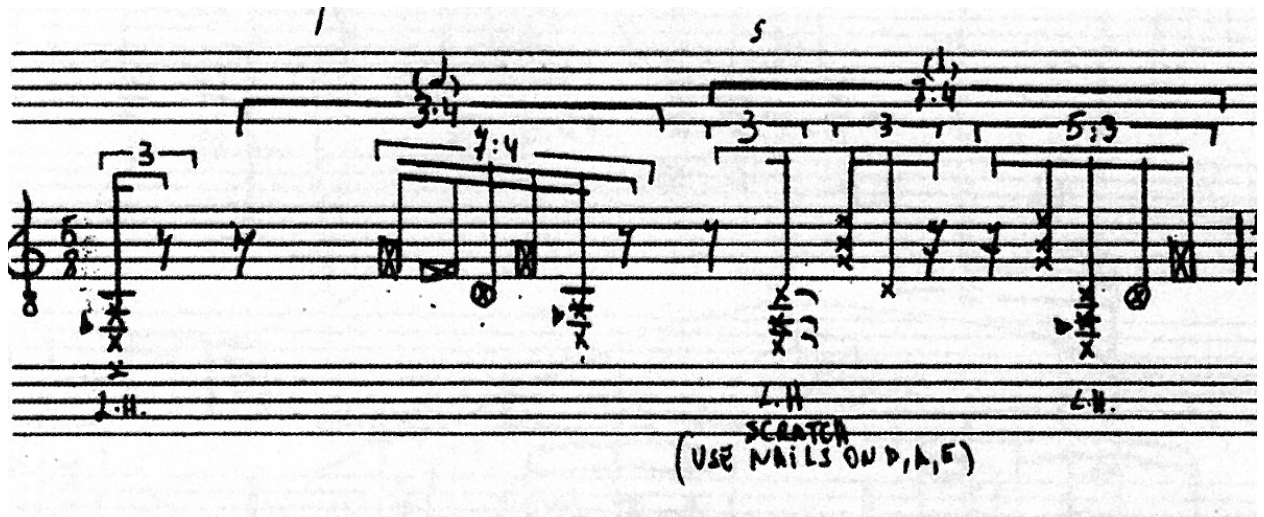


Figura 91 – Percussion Study III (modulação micrométrica)

#### 2.3.6.4 – Percussion Study IV ou Exoskeleton - viola alla chitarra (2003)

Tabela 47 – Percussion Study IV (Exoskeleton)

Percussion Study IV (Exoskeleton)	
Ano:	2003
Formação:	Viola alla chitarra
Dedicatário:	
Data da Estreia	2003
Músicos Estreia:	Arthur Kampela
Local de Estreia:	Greenwich House of Music (Nova York)
Duração aproximada:	7 min. e 20 segs.
Gravação Web:	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=vrnzck8mb10">https://www.youtube.com/watch?v=vrnzck8mb10</a> Arthur Kampela

É reinventada a maneira como a viola deve ser tocada. É uma tentativa de transpor as limitações motoras utilizadas para tocar o violão a um contexto morfológico diferente. "música pizzicato" tocada em velocidades nunca antes ouvida no instrumento.<sup>274</sup> (Kampela, n.d.)

<sup>274</sup> It reinvents the way the viola ought to be played. It's an attempt at transposing the motoric

Exoskeleton ou PSIV é a primeira peça *alla chitarra*. *Exoskeleton*, em português escreve-se exoesqueleto, que significa literalmente "esqueleto externo" e faz referência à cutícula resistente que cobre o corpo de muitos insetos. Para Kampela (2008b), tal nome é simbólico, pois, como uma carapaça, o compositor queria "transportar" o TapKp, criado especificamente para o violão, para o contexto morfológico da viola. A intenção do compositor era de trazer para o instrumento não apenas novas técnicas, mas também novas produções sonoras.

E não deixa de ser uma grande obra de humor bizarro, já que a música rapidíssima é escrita para se tocar num instrumento comumente satirizado pela falta de agilidade de seus intérpretes. (Zanon, 2007)

Quando iniciei o meu estudo desta obra só tinha em meu poder a partitura manuscrita do compositor<sup>275</sup> (vide figura 92). Tal manuscrito tem tantas informações sobrepostas que iniciei, sob a supervisão do compositor e com o auxílio dos músicos Daniel Gonçalves e Daniel Vargas, uma nova edição.



Figura 92 – Manuscrito da Percussion Study IV

A nova edição – fruto da presente pesquisa – também foi adotada, a partir de então,

---

constraints used for playing the guitar to a different morphologic context. "Pizzicato music" played at speeds never heard before in the instrument.

<sup>275</sup> Posteriormente tomei ciência de uma partitura digital feita pelo compositor, mas da qual ele me disse estar insatisfeito por não apresentar várias informações que eram essenciais para a compreensão da peça.

pelo compositor<sup>276</sup>. Ela apresenta uma escrita gráfica (figura 82), pois, além de conter os modelos com as posições da mão direita, utiliza, ao invés de um pentagrama, uma escrita em quatro linhas (que não constava nem no manuscrito e nem na edição digital anterior) que funcionam como uma tablatura da viola. A partitura apresenta ainda uma detalhada introdução (feita integralmente pelo compositor) indicando a precisa execução das ExtTec.

**Percussion Study IV**  
Exoskeleton  
*for viola alla chitarra* Arthur Kampela

Figura 93 – Partitura editada da Percussion Study IV

Kampela reaproveita um pequeno trecho do seu *Estudo 1977*, para violão, adaptando-o para a viola no PSIV (figura 94).

<sup>276</sup> Kampela comercializa de forma independente as suas partituras. O contato com o compositor pode ser feito através do seu site [www.kampela.com](http://www.kampela.com)

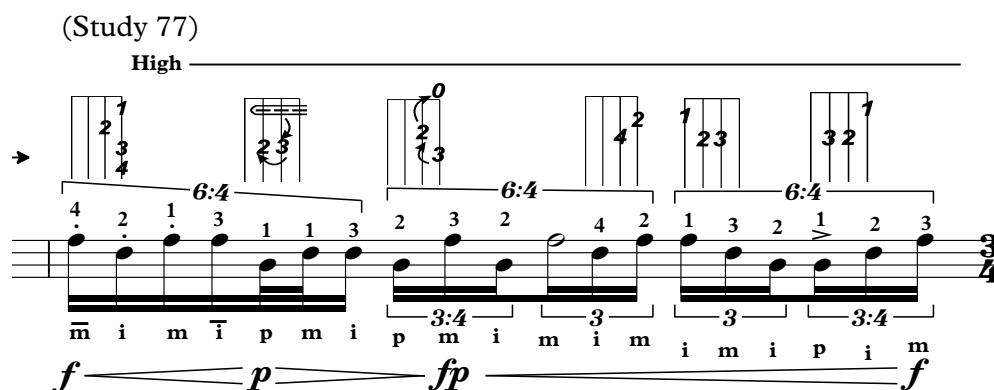


Figura 94 – Percussion Study IV (adaptação do Estudo 1977)

Esta adaptação do *Estudo 1977* se dá através de gráficos sobre a partitura, indicando a posição correspondente da mão esquerda. Ao transpor o *Estudo 1977* de um instrumento para o outro não são preservadas nem a altura real e nem a relação intervalar.

### 2.3.6.5 – Percussion Study V ou Exoskeleton II - viola alla chitarra e tape (2006/07)

Tabela 48 – Percussion Study V (Exoskeleton II)

<i>Percussion Study V (Exoskeleton II)</i>	
<b>Ano:</b>	2006/2007
<b>Formação:</b>	viola alla chitarra e tape
<b>Dedicatário:</b>	
<b>Data da Estreia</b>	2007
<b>Músicos Estreia:</b>	Pablo Marquez, como parte do <i>Linea Ensemble Concert Series</i>
<b>Local de Estreia:</b>	<i>Museum of Modern Art of Strasbourg</i> (Estrasburgo – França) <sup>277</sup>
<b>Duração aproximada:</b>	---
<b>Gravação Web:</b>	---

<sup>277</sup> A primeira apresentação em Nova York se deu pelo intérprete William Anderson no Merkin Concert Hall em 2010.

Eu adicionei uma parte eletrônica e *samplers* e minha intenção nesta peça é fazer o desaparecimento do instrumento no final, como mágica. (...) Agora, eu quero que o som eletrônico até o final da peça envolva a viola fazendo-a desaparecer completamente.<sup>278</sup> (Kampela, 2007a)

A PSV é escrita para três violas, sendo a primeira a viola solo e as demais gravadas no tape (figura 95).

**Percussion Study V for viola alla chitarra and electroacoustic sounds**

Arthur Kampela

**Solo Viola**

Bridge

Neck

mf

smpz

pp<smpz>ppp

mf

smpz

sfz

smpz

mp<f>

near end of neck=N

Gliss from middle neck=MN to bridge=B

N->B

gl. up

gl. down

Harsh end, bow

get into bounce tip of bow

But metal bow causes indicated strings to not bounce!

N->B B->N

gl. up gl. down

mp<f>

**Viola I**

**Viola**

quarter note = 84

quarter note = 84

quarter note = 84

Figura 95 – início da *Percussion Study V*

Kampela (2016d) explica que a peça *Percussion Study V*, assim como a PSIV, recebe um segundo nome quando tocada separada da série, *Exoskeleton II*. Este segundo nome serve para quando o PSV é executado isoladamente ou quando tocado somente com o PSIV. Pode-se afirmar que as peças *Exoskeleton* e *Exoskeleton II* estão associadas entre si do mesmo modo que os dois primeiros movimentos da série *Percussion Studies*.

*Percussion Study V* saiu de uma ideia anterior que eu tinha para uma peça para viola solo, que para mim foi uma visão total! Era chamado de "Exoskeleton" e propôs reinventar a forma como um instrumento tradicional deve ser tocado.<sup>279</sup> (Kampela, 2007a)

<sup>278</sup> I added an electronic part and samplers and my intention in this piece is to have the instrument disappear at the end, like magic. (...) Now, I want that the electronic sound by the end of the piece bring the envelops the viola and make it disappear altogether.

<sup>279</sup> *Percussion Study V* came out of a previous idea I had for a piece for viola solo which for me

No entanto, no PSV há um evento singular. Ao final da peça, o violonista - que não está tocando violão, mas viola - abandona o instrumento e continua gesticulando sobre os sons pré-gravados do *tape*.

O "desaparecimento" final do instrumento, envia um sinal para o público que é subitamente confrontado com um especialista cujo instrumento desaparecido o expõe momentaneamente "nú", como um frágil "cantor" de sua própria melodia interior. Esta é para mim, a visão final sobre a própria condição da música e dos músicos. Somos entidades sonoras, "seres vibratórios", não necessariamente definidos pelas restrições de nosso instrumento! Tendo o instrumento desaparecido no final da peça, como se fosse mágica, a condição humana do músico vem para o primeiro plano <sup>280</sup> (Kampela, 2009b, p.4)

Tal condição humana do músico que sobe ao primeiro plano é explicada por Kampela (2014a) ao afirmar que o instrumento é abandonado porque ele não necessita nem mais de um instrumento, pois o violonista é, ele mesmo, um instrumento musical. A orientação na partitura para a realização deste trecho é:

Coloque a viola no banco do piano. Assim que o próximo compasso começar, levante-se e imite o movimento de um guitarrista tocando SEM o instrumento. A intenção aqui é superar a necessidade de um instrumento concreto produzindo sons. Mova seus braços enquanto a música se desdobra, como se você, e não o *tape*, estivesse fazendo os sons. Tente contrapor os sons do *tape*, às vezes, criando um teatro de gestos. Caminhe ao redor do palco, como se procurasse o som<sup>281</sup>.

---

was a total insight! It was called "Exoskeleton" and proposed to re invent the way a traditional instrument, should to be played.

<sup>280</sup> The final "disappearance" of the interpreter's instrument, sends a sign to the audience that is suddenly confronted with a specialist whose vanished instrument exposes him momentarily "naked", as a fragile "singer" of his own inner Tune... This is for me, the ultimate insight on to the very condition of music and musicians. We are sonic entities, "vibratory beings", not necessarily defined by the constraints of our instrument! Having the instrument disappear at the end of the piece, like magic, foregrounds the musician's human condition.

<sup>281</sup> Put viola on piano bench. As soon as the next bar starts, stand up and imitate the movement of a guitarist playing WITHOUT the instrument. The intention here is to surpass the need of a concrete instrument doing sounds. Move your arms as the music unfolds, as if you were doing the sounds not the tape. Try to counterpoint with tape sounds, sometimes, creating a theater of gestures. Walk around stage, as if looking for the sound.



As indicações para mover os braços, para realizar um teatro de gesto e para caminhar sobre o palco remetem à teatralidade da obra de Kampela.

Esta peça, assim como as demais da série, trabalha com uma paleta de sons de percussão, ruídos e sons de altura determinada (embora a partitura seja gráfica). Kampela (2007) procurou com tal material realizar uma desconstrução das qualidades sonoras esperadas de uma viola.

A partitura da PSV, assim como a da PSIV, apresenta apenas padrões rítmicos e motores indicando as posições das mãos em um formato de tablatura acima da notação (figura 96).

Figura 96 – Percussion Study V (notação gráfica)

Kampela<sup>282</sup> explica a partitura desta peça precisará ser re-editada afim de clarificar a escrita rítmica e que, tão logo seja possível, ele fará uma nova versão.

### 2.3.7 – Happy Days II (2007) - violão e eletrônica

Tabela 49 – Happy Days II

Happy Days II	
Ano:	2007
Formação:	Violão e eletrônica

<sup>282</sup> Comunicação Pessoal em 23 de outubro de 2016.

**Dedicatário:****Data da Estreia** 2010**Músicos Estreia:** Daniel Murray**Local de Estreia:** BIMESP (Bienal de Música Eletroacústica<sup>283</sup>)**Duração aproximada:** 4 min. 40 segs.**Gravações Comerciais:** (2016) – Universos em expansão... – Daniel Murray**Gravação Web:** <https://www.youtube.com/watch?v=zF9uxkEmIOU> - Daniel Murray

*Happy Days II*, para violão e eletrônica, assim como a peça *Happy Days*<sup>284</sup> (2007), para flauta e eletrônica, são partes isoladas do segundo movimento da peça *Elastics II* para flauta, violão e eletrônica e foram baseadas na peça teatral homônima de Samuel Beckett<sup>285</sup>

A metáfora da asfixia que teima uma normalidade artificial é ilustrada na peça musical por uma ação constante do violonista que executa uma gestualidade complexa e implacável, cujo reflexo nos sons pré-gravados cria uma sensação ainda maior de asfixia, de mudez ou entropia linguística. (Kampela, 2016b)

Murray<sup>286</sup> relata que teve a oportunidade de preparar a performance com o compositor, que esteve em São Paulo na ocasião da estreia. Os dois conversaram sobre a interpretação desta peça, fato que o intérprete define como “extremamente enriquecedor”

<sup>283</sup> Evento organizado pelo compositor Flo Menezes. Mais informações: <http://www.unesp.br/aci/jornal/190/bienal.php>

<sup>284</sup> Ver *Happy Days*, subcapítulo 2.1.15

<sup>285</sup> Samuel Beckett (1906 - 1989) foi um escritor irlandês, considerado um limítrofe entre o modernismo e o pós-modernismo é um dos escritores fundamentais no estilo denominado por Martin Esslin de "Teatro do absurdo". (Camargo, 2012; Gontarsky, 2008)

<sup>286</sup> Conforme resposta ao questionário (Apêndice 3.2).

Figura 97 – Happy Days II (Violão e eletrônica)

A escrita rítmica de *Happy Days II* é muito diferente das demais peças de Kampela para violão da segunda fase. Nesta peça não há compassos não integrais, quialteras aninhadas e nem modulação micrométrica. O compositor optou por escrever esta peça sem nenhuma indicação de compasso, apontando nominalmente - com termos como “*acelerando molto*, *poco lento* e *faster*” - as mudanças de andamento (vide figura 97). No entanto, a sonoridade da peça é similar às demais peças do compositor. *Happy Days II* faz uso de sons de altura determinada, ruídos e TapKp. Para Kampela (2016) “estes elementos enfatizam o caráter explosivo do fluxo composicional ‘asfixiando’ o violonista em suas próprias notas, e ritmos, consequentemente emudecendo-o numa ferrenha entropia ‘timbrística”<sup>287</sup>.

## 2.4 – Trabalhos em andamento

A seguir apresento um breve panorama dos trabalhos que o compositor tem desenvolvido nos últimos anos e que ainda não estão concluídos. Dentre tais trabalhos, destaca-se a série chamada provisoriamente de *Micro Studies*, visto que, atendendo a uma solicitação do compositor, pude colaborar com sugestões para tal série.

<sup>287</sup> <http://danielmurray.com.br/universosemexpansao/arthur-kampela.html>

### 2.4.1 – Micro Studies

*Micro Studies* é uma série de estudos para violão onde as peculiaridades da escrita de Kampela serão apresentadas com gradativo crescimento de complexidade. Conforme Kampela<sup>288</sup>, a série surgiu de um pedido do violonista americano, Michael Lorimer<sup>289</sup>, que julgou que a obra de Kampela carecia de um material introdutório (ou didático) para ser utilizado pelo performer que deseja compreender a estética de sua obra. Para tal, Lorimer propôs à Kampela a criação de estudos curtos tanto na apresentação da partitura (sendo preferencialmente escritos em uma única página) quanto na duração de cada peça (que deverá ser próxima de um minuto).

Antes de iniciar este projeto, Kampela contactou-me<sup>290</sup> pedindo que colaborasse com ele, propondo modelos dos estudos a partir da análise das dificuldades inerentes ao seu repertório. Sugeri ao compositor 10 estudos, organizados da seguinte forma: (i) Movimentos arpejados; (ii) Possibilidades de mão direita e esquerda quase isoladamente; (iii) Contraponto; (iv) Condução melódica em textura heterodoxa; (v) Para violão preparado; (vi) Para a melhor execução das *Extended Techniques*; (vii) Alla Chitarra; (viii) Harmônicos e notas no “antebraço”; (ix) Para a mão esquerda ; (x) Para ritmos complexos. Não tenho ciência de quais das sugestões o compositor irá utilizar na série e nem da ordem final dos movimentos, no entanto, ele mostrou-se muito receptivo à organização apresentada. Abaixo detalho as sugestões que dei ao compositor:

(i) - Movimentos arpejados

A obra para violão de Kampela tem muitos harpejos os quais devem ser executados, conforme indicação na partitura, “o mais rápido possível”. Tais harpejos podem ser encontrados nas obras da segunda fase de Kampela, como na série *Percussion Studies*, embora também tenham sido utilizados com frequência em obras anteriores, como nas peças *Fandango*, *Ponteio* e *Balada*.

---

<sup>288</sup> Em email enviado dia 02 de novembro de 2015.

<sup>289</sup> <http://www.michaellorimer.com>

<sup>290</sup> Em 09 de novembro de 2015.

A minha sugestão foi reunir vários destes harpejos com fórmulas diferentes de mão direita, intercalado-os com trechos mais lentos, de modo que obrigue o intérprete a estudar o ataque súbito destes padrões de harpejos. Em alguns modelos poderá ser indicado que a nota mais aguda deve ser executada com apoio.

(ii) Possibilidades de mão direita e esquerda quase isoladamente

A ideia central deste movimento é isolar o que cada uma das mãos faz durante o TapKp. Minha sugestão foi que houvesse, para a mão direita, um ostinato (ou algum movimento de fácil execução técnica) enquanto a mão esquerda realizaria os diversos movimentos das *Extended Techniques*. Na segunda parte deste estudo, as tarefas das mãos poderiam ser invertidas e a mão esquerda passaria a realizar as ExtTec, enquanto a mão direita passaria ao ostinato.

(iii) Contraponto

Este estudo constaria de contraponto entre sons heterogêneos<sup>291</sup>, com o intuito de acostumar o intérprete às texturas heterogêneas comuns nos *Percussions Studies*. Poderia haver trechos de contraponto homogêneo que se alterariam tornando-se gradativamente heterogêneos. Seria também possível explorar a organização dos contrapontos heterogêneos, através da ordem de aparecimento do contraponto e da função de cada uma das mãos.

(iv) Condução melódica em texturas heterogêneas

Uma qualidade marcante da obra de Kampela é a clareza da melodia, mesmo as obras mais complexas têm uma melodia marcante que, de certa forma, conduz a audição da peça. A ideia deste movimento é destacar melodias, nas cordas primas e nas cordas graves, que coexistam com a *Tapping Technique*, tal como nos *Percussions Studies*. A digitação da melodia nas referidas cordas deverá ser indicada na partitura.

---

<sup>291</sup> Conforme Breve Léxico, verbete 2.12

(v) Para violão preparado

Neste estudo a sugestão foi criar um laboratório de exploração de timbres onde seriam utilizados, na preparação do violão, lápis, colher, copo, bolinha de ping-pong (como nas peças *Polimetria*, *La Meccanica Segreta dei Liutai e le Loro Inarrivabili Chitarre* e *Percussion Study II*)

(vi) Para a melhor execução das *Extended Techniques*

Kampela (2005a) explica que as percussões realizadas sobre o tampo do instrumento deveriam ser executadas com um impulso para fora do tampo; a mão, ao percutir o tampo, deve se afastar no mesmo sentido do movimento utilizado para o ataque. A ideia deste estudo é criar uma articulação que obrigue o intérprete a fazer este movimento, fazendo com que haja, imediatamente após à percussão, um acorde plaqué, um arpejo, uma escala ou algum tipo de ataque que exija o afastamento da mão.

(vii) Alla Chitarra

Mediante a necessidade de adaptação técnica ao utilizar um instrumento *alla chitarra*, pensei em um estudo que fosse executado parte ao violão e parte *alla chitarra*. Poderia ter um trecho executado ao violão e a sua repetição executada em algum instrumento *alla chitarra*, entre os dois trechos propostos, deveria haver uma transição que possibilitasse a troca de instrumentos.

(viii) Harmônicos e notas no “antebraço”

Quando Kampela falou-me sobre a ideia destes *Micro Studies*, ele já havia preparado um trecho com harmônicos que deveria figurar em um dos movimentos; sugeri que ele utilizasse esse material já pronto combinando-o com harmônicos e inversão de mãos similares ao

utilizado na peça *Balada*<sup>292</sup>.

(ix) Para a mão esquerda

A minha proposta para este estudo é trabalhar somente com a mão esquerda, ou com um trecho onde só haja a mão esquerda e outro onde só haja a mão direita. Isolando as mãos daria, teoricamente, para dar mais atenção à cada movimento. Desta forma, sugeri que houvesse um A com mão esquerda, um B com mão direita e um A' com o somatório dos dois. Esta proposta não é igual a do segundo movimento que, embora trate das possibilidades de cada mão isoladamente, utiliza as duas mãos.

(x) Para ritmos complexos

Nesta série, o ritmo seria trabalhado de forma gradativa em todos os estudos. No entanto, a ideia central deste último movimento seria a de um estudo específico para ritmos complexos, onde a assimetria seria contraposta à simetria, conectando, através de ModMic, um ritmo extremamente irregular a um ritmo regular.

---

A minha participação neste projeto limitou-se às sugestões que dei ao compositor. Não tenho controle das datas de conclusão, publicação e estreia destas peças e o compositor não tem nenhuma obrigação de acatar os meus conselhos. No entanto, mesmo considerando que tais sugestões podem não serem acatadas, o relato destas apontam – ao meu ver - para características centrais da obra violonsitica de Kampela. O compositor parece concordar com este fato, pois, relatou que as sugestões são uma “maravilha de apanhado”.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Ver subcapítulo 2.3.4

<sup>293</sup> Comunicação pessoal em 18 de novembro de 2015.

## 2.4.2 – Outras peças

### 2.4.2.1 – For 2 orchestras (1996)

A peça *For 2 orchestra* foi composta em 1996 e teve uma leitura pública realizada pela *Riverside Symphony*, no *Merkin Concert Hall*, no mesmo ano da composição. No entanto, a peça está passando por uma revisão do compositor para ter a sua estreia oficial realizada pela OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo).

### 2.4.2.2 – Exoskeleton III (quarteto de cordas - 3 violas alla chitarra e violoncelo (2004)

A peça *Exoskeleton III* para 3 violas *alla chitarra* e violoncelo apesar de ter sido escrita em 2004 ainda está sendo revisada pelo compositor e, por isso, é considerado um trabalho em progresso.

### 2.4.2.3 – Percussion Study VI - violão e luz

A peça PSVI, assim com a peça *Not I* (trompa e luz), utiliza uma luz que ascende e apaga em um ritmo preestabelecido. Kampela (2014a) faz uma breve descrição desta peça, limitando-se a falar sobre a luz e os efeitos percussivos.

### 2.4.2.4 – Percussion Study VII - violoncelo alla chitarra

O PSVII é, de certo modo, um movimento ainda em construção. O compositor já apresentou esse movimento, mas ainda não escreveu a sua partitura, motivo pelo qual ele não é objeto central desta pesquisa. Este movimento, embora seja para violoncelo *alla chitarra* não utiliza a postura do violão, mas uma posição vertical. Segundo o compositor isso “é ainda o violonista buscando entender seus próprios gestos. (Kampela, 2014a)

Os gestos não morrem aqui [posição do violão] se você faz um gesto aqui, porque



ele não pode ser invertido aqui, e se acontece isso quais os problemas físicos que interrompem a fluência desse gesto? (Kampela, 2014a)

A postura de violoncelo *alla chitarra* foi utilizada também na peça Migro (concerto para violão e instrumentos *alla chitarra*) e aponta para a recente pesquisa das relações motoras do violonista pelo compositor

## **PARTE IV**

### **PROCEDIMENTOS PARA A PERFORMANCE**

Capítulo 1 – Revisão de metrônimos

Capítulo 2 – Micrométric Metronome

Capítulo 3 – Demais procedimentos



Muitos dos possíveis procedimentos a serem adotados pelos intérpretes da obra de Kampela (tanto para violão quanto para outras formações) são ditados pelas indicações apresentadas nas partes II e III da presente pesquisa. Nestas partes foram tratadas as técnicas utilizadas pelo compositor (com o objetivo de ajudar na compreensão da obra violonística) e ainda um panorama da sua produção (que teve a intenção de contextualizar as peças violonísticas). A parte IV trata de três outros procedimentos importantes para a prática violonística: a utilização do *Micrométric Metronome* (MicMet) - um software idealizado por mim, a partir da presente pesquisa, e que pode ser útil na preparação das peças de Kampela; a execução das ExtTec e a digitação.

## 1 – Capítulo 1 - Revisão de metrônomos

Antes de idealizar o MicMet procurei metrônomos que pudessem ser utilizados na obra analisada. Nesta fase, outros dois metrônomos que se propõe a atender ritmos irregulares foram pesquisados, o *Click Tracker* e o *Metrônomo Interativo*. Estes metrônomos são softwares que não atenderam a expectativa da presente pesquisa. O *Click Tracker*, apesar de ser configurável, para atender diversas músicas, apresentou enorme complexidade para ser programado, já o *Metrônomo Interativo*, foi concebido para uma única peça, *Canaries* do Elliott Carter.

Os dois metrônomos que serão apresentados foram criados antes do MicMet. O conhecimento destes metrônomos e as suas limitações, para o estudo das obras de Kampela, foi o que me impulsionou a propor a criação de um metrônomo e que juntassem o que de melhor cada um possui. A ideia principal foi desenvolver um metrônomo que tivesse a flexibilidade do *Click Tracker*, com mais facilidade de programação e que não fosse vinculado a uma única peça como o *Metrônomo Interativo*.

No entanto, nunca apresentei nenhum desses modelos predecessores ao Cristiano Américo. A partir das minhas solicitações ele desenvolveu o MicMet, com um *layout* simples e, conforme minha análise, extremamente eficaz.

### 1.1 – Click Tracker

O *Click Tracker*<sup>294</sup> (figura 98) foi desenvolvido por João Pais<sup>295</sup> e serve ao mesmo objetivo do MicMet, executar *beats* com grande variedade de tempo entre eles.

---

<sup>294</sup> <http://jmmmp.github.io/clicktracker/>

<sup>295</sup> <https://www.facebook.com/jmmmpais>

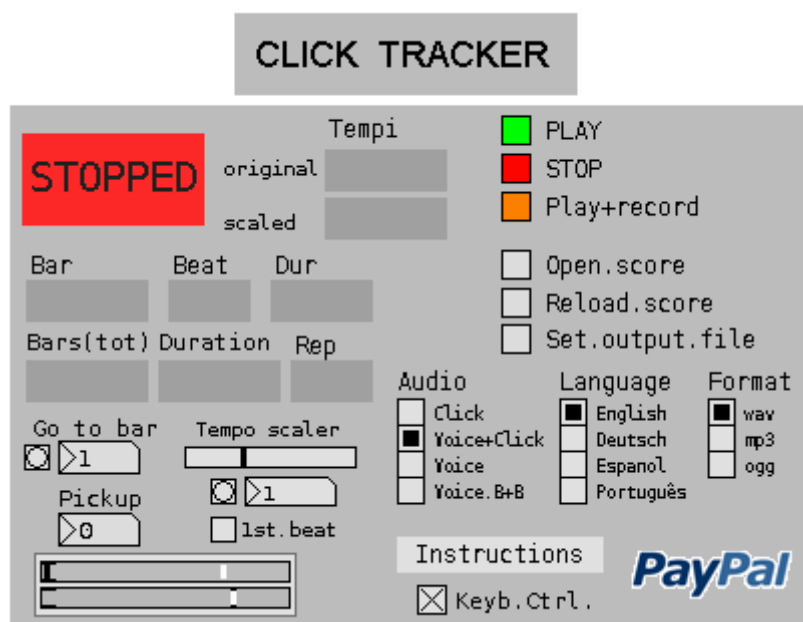


Figura 98 – Layout do Click Tracker

Para preparar uma programação no *Click Tracker* é necessário introduzir os valores em um formato de arquivo de texto (.txt). Deve-se escrever a duração de cada batida em uma linha que contenha ainda uma indicação do andamento e da localização das barras de compasso. O andamento pode ser alterado a cada tempo e, segundo o criador, não há limites para o fracionamento dos valores. O site do *Click Track* disponibiliza um tutorial que ensina como configurá-lo.

O *Click Track* certamente tem qualidades que auxiliam o estudo rítmico de obras assimétricas. No entanto, este software, para o estudo das obras de Kampela, revelou-se muito difícil de manusear e programar. Os testes efetuados revelaram gasto excessivo de tempo para sua configuração, tornando-se assim, inviável.

## 1.2 – Metrônomo Interativo

O metrônomo Interativo (figura 99) foi desenvolvido pelos pesquisadores Lúcio Silva Pereira e Cesar Adriano Traldi e foi pensado como um auxílio no estudo das modulações temporais da música *Canaries* (1949) de Elliot Carter<sup>296</sup>.

<sup>296</sup> Sexto movimento da *Eight Pieces for Four Timpani*, suíte que teve seis andamentos escritos

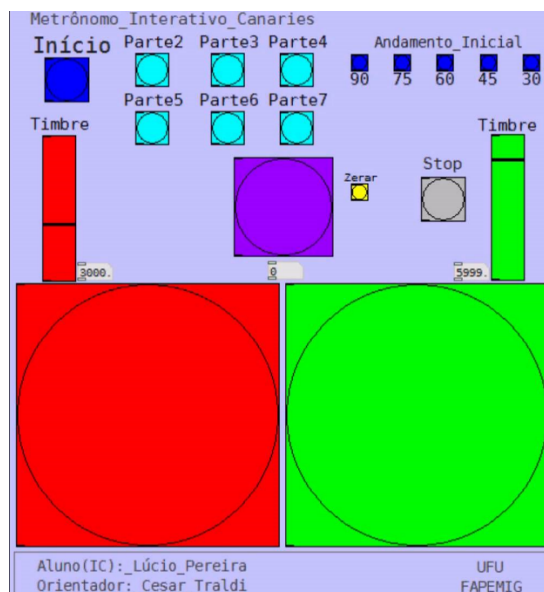


Figura 99 – Layout do Metrônomo Interativo

O Metrônomo Interativo foi apresentado no Performa 2011<sup>297</sup> tendo a limitação de ser específico para a obra analisada, ou seja, sua programação só atende a obra *Canaries* (1949) de Elliot Carter. Nele as modulações temporais são antecipadas por *clicks* com sons diferentes, tal recurso é certamente útil, visto que os pesquisadores o aprovaram, mas – se fosse adaptado para a execução das obras de Kampela - ele se tornaria mais confuso, porque conflitua com as modulações micrométricas em subdivisões do tempo, o resultado de sua utilização seria uma superposição de sons diferentes com difícil orientação para o performer.

---

em 1949 e dois em 1966. Segundo Carter, sua inspiração para este movimento foi “A dance of the XVI and XVII centuries, ancestor of the jig, supposedly imported from the “wild men” of the Canary Islands; in 6/8 time with dotted rhythms—here fragmented and developed.” (Carter, 1950)

<sup>297</sup>Conferência internacional sobre temas de investigação em interpretação e artes performativas acolhida pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e organizada pelo Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD).

## Capítulo 2 - Micrometric Metronome

O *Micrometric Metronome*<sup>298</sup> (MicMet) é um *patch*<sup>299</sup>, idealizado por mim e desenvolvido por Cristiano Américo<sup>300</sup> para ser rodado sobre o *software Pure Data*<sup>301</sup>. Tem como finalidade dar apoio ao estudo do ritmo na obra de Arthur Kampela, porém, o metrônomo também pode ser utilizado para auxílio em obra de outros compositores que utilizem uma escrita rítmica complexa.

O principal motivo para o desenvolvimento desta aplicação foi a minha insatisfação com a utilização do método de Weisberg (1993). Tal método, embora correto para o cálculo da velocidade metronômica de cada figura, necessita, segundo meu julgamento, de um complemento que auxilie a prática de ritmos irregulares. Pois, se não é possível executar obras assimétricas apoiando-se em um pulso pré-definido, também não é viável tocar uma obra calculando a todo momento a velocidade de cada figura rítmica.

O MicMet apresenta características semelhantes a um metrônomo convencional; o programa marca um *beat*<sup>302</sup> como um apoio para o performer praticar. A diferença deste em relação ao metrônomo convencional é que, no MicMet, a distância temporal entre os *beats* pode ser manipulada de forma independente, tornando possível a indicação metronômica

---

<sup>298</sup> O performer interessado em adquirir o MicMet pode obtê-lo gratuitamente no link <http://ge.tt/1jXkOof2> ou através do e-mail [crismusica1983@gmail.com](mailto:crismusica1983@gmail.com)

<sup>299</sup> Aplicativo que serve para alterar um software

<sup>300</sup> Bacharel em Violão pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Atualmente cursando mestrado em composição musical na Universidade de Aveiro em Portugal. Membro da equipe do Laboratório de Pesquisa e Produção Sonora LAPPSO-UEM e do Laboratório de Produção Sonora do DeCA. Atua como pesquisador sob a orientação da professora Dra. Isabel Soveral na implementação de ferramentas computacionais destinadas a música eletroacústica com enfoque em composições em *Live-Electronics*.

<http://lattes.cnpq.br/2885347341076279>

<sup>301</sup> Conforme a definição retirada do site oficial - <https://puredata.info/> - Pure Data (Pd) é uma linguagem de programação visual de código aberto. Pd permite músicos, artistas plásticos, performers, pesquisadores e desenvolvedores de software criarem graficamente, sem escrever linhas de código. Pd é utilizado para processar e gerar gráficos de som, vídeo 2D/3D, e sensores de interface, dispositivos de entrada e MIDI. (Pure Data (aka Pd) is an open source visual programming language. Pd enables musicians, visual artists, performers, researchers, and developers to create software graphically, without writing lines of code. Pd is used to process and generate sound, video, 2D/3D graphics, and interface sensors, input devices, and MIDI).

<sup>302</sup> Julguei mais apropriado o termo *beat* do que pulso, que seria o seu relativo em português, visto que este está diretamente associado a uma ideia de regularidade.



de métricas irregulares estendidas às subdivisões do tempo. Assim, a duração de um *beat* pode ser diferente do seu anterior e/ou do seu posterior.

A figura 100 apresenta o layout do MicMet; nela é possível observar o menu principal, localizado na parte superior da tela (retângulo que contém o nome do *patch* e os botões **PLAY**, **STOP**, **CALC**, **INTRO**, **DELAY AUDIO**, **RECOVER PATCH** e **RESET PATCH**) e o painel de entrada de valores (linhas horizontais abaixo do menu principal). A fim de descrever a forma de configurá-lo segue algumas informações:

Para que o MicMet funcione é necessário adicionar os valores pretendidos nos respectivos campos do *patch*. Para isso, há duas opções: digitar os valores e pressionar a tecla *Enter*, ou pressionar o campo com o botão direito do *mouse* ou *trackpad* (a indicação de que o número está selecionado é a sua alteração para a cor vermelha) e arrastá-lo para a direita afim de aumentar o valor, ou para a esquerda se desejar diminuir.

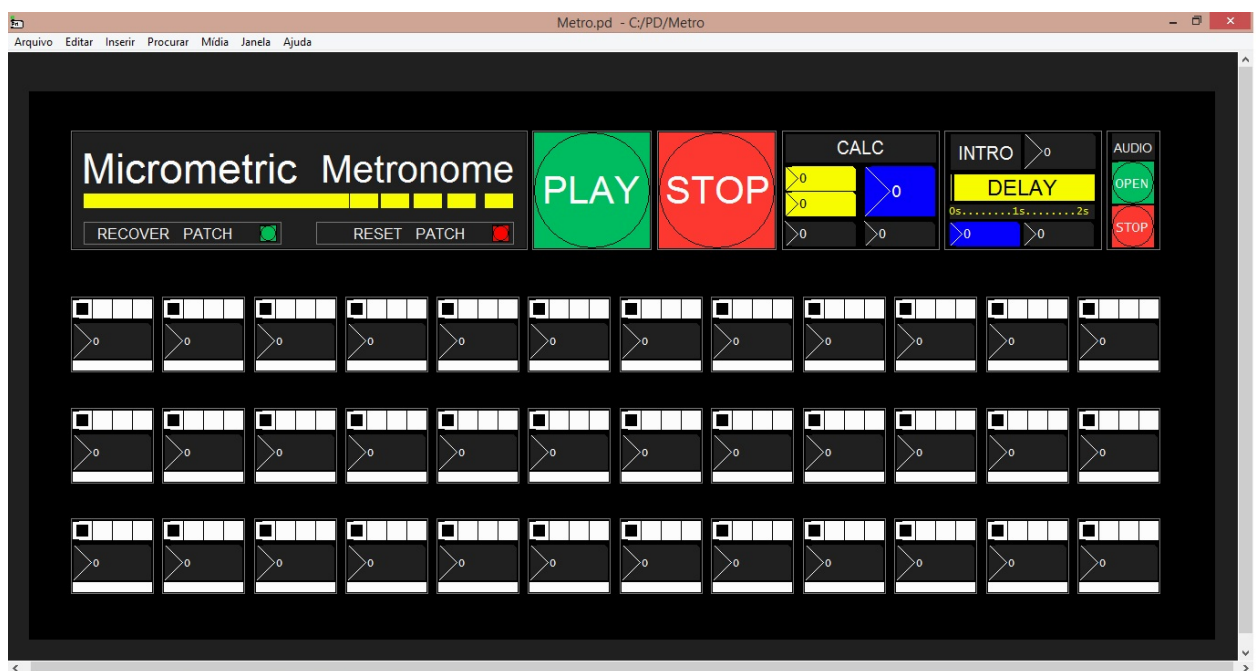


Figura 100 – Layout Micrometric Metronome

## 2.1 – Apresentação e funções

Os botões de **PLAY** e **STOP** servem respectivamente para ligar e desligar o MicMet.

O cálculo de duração do *beat* desejado pode ser realizado acionando o dispositivo

assinalado por **CALC** (abreviação de calculadora). Na coluna amarela coloca-se a fração de tempo que se deseja calcular (numerador e denominador) e, abaixo dela, a fração é representada em forma de numeral. No campo azul coloca-se o andamento. Ao preencher estes campos o MicMet realiza imediatamente o cálculo, indicando, abaixo do campo azul, a velocidade metronômica da fração.

O cálculo é feito ao multiplicar o andamento pelo denominador dividindo este resultado pelo numerador. Assim, se quiser calcular  $2/5$  de uma semínima, onde tal semínima tenha andamento igual a 60 deve-se multiplicar 60 por 5 e dividir por 2 (figura 101).

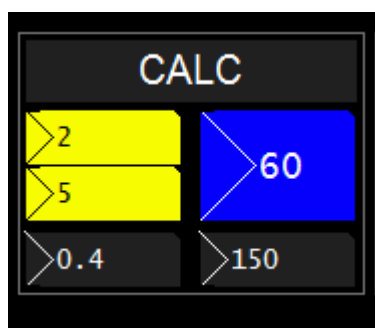


Figura 101 – Cálculo no Micrometric Metronome

**INTRO** (abreviação de Introdução) - Neste campo deve ser inserido a indicação do tempo da contagem inicial, que são quatro *beats* que antecedem os *beats* programados. O campo **DELAY**, situado logo abaixo do campo **INTRO**, serve para diminuir, em até dois segundos, o andamento total dos *beats* programados.

O campo **AUDIO** serve para ligar e desligar o som do MicMet.

O campo **RECOVER PATCH** serve para repor a última programação do metrônomo.

O campo **RESET PATCH** serve para resetar a última programação do metrônomo.

Abaixo deste menu se encontra o painel de entrada de valores do metrônomo, onde se deve colocar o valor de cada *beat*. São três linhas horizontais com doze blocos cada, como a da figura 102. Cada bloco contém quatro pequenos quadrados brancos; cada um destes quadrados representa um timbre com os quais é possível diferenciar o som de cada *beat*. Para fazê-lo, o intérprete deve clicar no quadrado desejado.

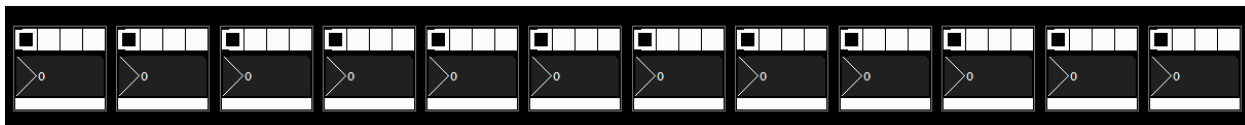


Figura 102 – Entrada de valores do Micrometric Metronome

A diferenciação de som entre os *beats* é útil quando há trechos em que se faz necessário muitos beats, ou para diferenciar uma referência da outra.

## 2.2 – Utilização

O objetivo inicial do MicMet era possibilitar uma maior precisão rítmica, no entanto, a prática revelou que o software não poderia ser utilizado como planejei inicialmente. Em minhas primeiras tentativas eu programei os beats para que pudesse estudar cada frase separadamente. Acreditava que assim, praticando as frases com o MicMet, seria fácil memorizar o ritmo escrito de forma precisa. No entanto tal prática não se revelou eficaz. Os trechos, embora curtos em relação ao total da peça, eram grandes demais para a orientação com o metrônomo.

Programei de forma a poder utilizar a aplicação em apenas dois ou três compassos, fazendo várias programações curtas para cada peça. Este método revelou-se excelente e mudou a minha percepção do MicMet para a atual configuração.

Ao estudar uma das obras para violão de Arthur Kampela faz-se necessário, dentre muitas etapas, compreender a sua escrita rítmica. Até ao presente momento, o caminho sugerido pela literatura é o da utilização dos métodos de Weisberg. Tal método, embora eficaz, sempre me pareceu insuficiente, pois o performer tem que calcular o valor metronômico das figuras e relacioná-las nos diferentes *ratios*. Proponho o MicMet como um complemento para o cálculo de tempo das figuras, pois o que este propõe de modo teórico, aquele auxilia na prática. Desta forma, o dispositivo revelou-se extremamente útil para uma maior compreensão do ritmo utilizado nas obras de Kampela, se estiver aliado ao cálculo do tempo das figuras proposto por Weisberg.

Por exemplo, na figura 103, o intérprete deveria, segundo tal método, calcular o valor

metronômico da semicolcheia na quiáltera [10:6], para depois calcular o valor metronômico da colcheia nas quiálteras [8:5],[7:2] e [5:2], tendo em conta que estão aninhadas. Depois ainda teria que calcular a velocidade metronômica das figuras utilizadas nas quiálteras [12:7], [3:2], [5:4], [7:4] e [3:2].

Figura 103 – Compasso 36 da Percussion Study II

O resultado seria:  $[10:6] = 115$

Tal método é muito diferente da leitura tradicional de ritmo, que subdivide por frações diferentes pulsos que têm a mesma duração. O que proponho, ao executante de ritmos desta natureza, é uma combinação do método de Weisberg com a utilização do MicMet. O método de Weisberg favorece a contagem dos tempos e a uma leitura simplificada do ritmo. Assim, o MicMet, quando utilizado mesmo em trechos muito curtos, possibilita uma experiência do cálculo de Weisberg. Proponho que o performer, disposto a trabalhar alguma das peças de Kampela, realize os cálculos de Weisberg procurando estabelecer relação entre o andamento das figuras (acellerando, retardando e pontos de referência) e, somente a partir de então, utilize o MicMet para executar o ritmo. Acredito que esta maneira favoreça a memorização da escultura rítmica.

Nas obras analisadas apresentarei o cálculo utilizado para compreender o ritmo e as minhas programações para o MicMet. Tais programações não estão submissas à barra de compasso, os *beats* soam em pontos de referência que eu julguei melhor para o estudo das peças. As programações aqui apresentadas são o resultado das minhas escolhas pessoais. É

possível que outros performers queiram alterá-las, para isso basta reprogramar o MicMet conforme desejado.

## 2.3 – Programação do Micrométric Metronome

O MicMet foi desenvolvido para ser facilmente manipulável, de modo que cada intérprete pode programar as variações que julgar necessárias. No entanto, a fim de demonstrar a versatilidade com que se pode utilizar o MicMet, trechos de cada uma das peças estão abaixo indicadas com a respectiva representação das proporções de tempo e o resultado do cálculo das durações dos *beats*, que, como citado anteriormente, pode ser realizado no campo CALC.

### 2.3.1 – Percussion Study I

A PSI é, ao ser comparada com as demais peças analisadas, extremamente simples. O intérprete pode utilizar o MicMet para se orientar de duas maneiras, marcando os pulsos (como indicado na figura 104) ou abordando dificuldades específicas.

**I - Danças Percussivas**  
(Dedicated to guitarist Pablo Marquez) (Arthur Kampela)

♩ = 100 or faster

1 100

3/4 133.3

1 100

1 100

1 100

1 100

1 100

Figura 104 – Percussion Study I compassos 1 a 3

Ao considerarmos que o intérprete possa apresentar dificuldades em expor a arquitetura rítmica do terceiro compasso (vide figura 105), será possível separá-lo, ralentar o andamento (com o DELAY) e treiná-lo.

(Arthur Kampela)

The musical score for Percussion Study I, compasso 2, is written in 5/4 time. It features a complex rhythmic pattern with various dynamics (sfz, mf, ff, p) and articulations (gliss.). Below the staff, a rhythmic diagram shows the sequence of notes and rests with their respective durations and fingerings.

Rhythmic diagram (from left to right):

- 2 (6)
- p m i m
- 4 (4) 1
- 1 (3) 1
- 4 (1)
- 2 (6)
- 2 (2)

Figura 105 – Percussion Study I compasso 2

Ao isolar o compasso, o intérprete pode programar o MicMet para executar a colcheia que, sendo a metade da semínima, tem velocidade metronômica igual a 200. A primeira tercina (de colcheia) e a quintina extrapolam a duração de uma colcheia, durando, cada uma delas, duas colcheias. O performer pode reprogramar o MicMet para executar nestas duas quiálteras uma semínima (ao invés de duas colcheias) ou pode manter o beat exclusivamente em colcheia e diferenciar o som da primeira colcheia. Assim, na tercina, o performer executaria três colcheias (da quiáltera), enquanto o MicMet executaria duas e, na quintina, seriam cinco semicolcheias contra duas colcheias, conforme o esquema rítmico apresentado na figura 106.

Rhythmic diagram (from left to right):

- 2 (6)
- p m i m
- 4 (4) 1
- 1 (3) 1
- 4 (1)
- 2 (6)
- 2 (2)

Figura 106 – Esquema rítmico do segundo compasso da Percussion Study II

### 2.3.2 – Percussion Study II

O primeiro compasso da PSII tem uma semínima (dividida em uma quiáltera de cinco) e dois quintos de semínima. A semínima, como indicada na partitura (vide figura 107), tem indicação metronômica igual a 69 e os 2/5 de semínima tem velocidade metronômica igual a 172,5 ( $69 \times 5/2$ ). No segundo compasso duas semínimas foram divididas em partes desiguais – cinco semicolcheias na primeira (5/4) e três semicolcheias na segunda (3/4) – resultando respectivamente em 55,2 e 92.

1 = 69 or faster

5:4

8:5

7:3

*sfz*

*gliss.*

*smfz*

*mp*

*mf*

②

① ⑤ ② ⑤ ⑤ ⑤ ⑥

1 2/5 5/4 3/4

69 172,5 55,2 92

Figura 107 – Compassos 1 e 2 da Percussion Study II com cálculos para o Micrometric Metronome

O primeiro compasso (figura 107) apresenta duas grafias distintas, a primeira parte do compasso (1/4) está grafada com uma quiáltera [5:4] e a segunda parte (dois quintos de semínima) com um compasso não integral. O total deste compasso pode ser interpretado como duas quiálteras de cinco (tendo a segunda quiáltera somente dois tempos) ou como um compasso não integral de sete quintos de semínima. Valendo-se desta informação, o intérprete pode alterar a programação dos *beats* (para indicar o total do compasso ou cada uma das subdivisões em cinco) ou da contagem inicial<sup>303</sup> antecipando a contagem da semínima ou da

<sup>303</sup> Que são os quatro beats que antecedem a programação e que são inseridos no botão INTRO.

sua subdivisão em cinco partes.

O segundo compasso<sup>304</sup> está dividido em partes desiguais, a primeira parte 5/4 e a segunda 3/4. A primeira parte está dividida em oito semicolcheias e terá velocidade metronômica igual a 55,2 e a segunda em sete fusas terá velocidade metronômica igual a 92.

Este compasso pode exemplificar como o MicMet pode complementar o cálculo da velocidade. O primeiro passo é calcular a velocidade metronômica (55,2 e 92); o segundo é compreender o ritmo escrito (8 semicolcheias em MM=55,2 e 7 fusas em MM=92) e o terceiro é, com o auxílio do MicMet, executar o ritmo calculado, que pode ser feito mentalmente ou com o instrumento. Assim procedendo, espera-se, que o uso do MicMet facilite a interpretação rítmica e conduza a uma precisa realização da arquitetura rítmica.

Figura 108 – Compassos 3 e 4 da Percussion Study II com cálculos para o Micrometric Metronome

O compasso 3 (figura 108), como o anterior, também inicia com duas quiálteras de cinco, embora a segunda esteja incompleta (porque o compasso não integral indica 4 quintos de semínima). A figura 109 representa, de forma linear, o ritmo deste compasso. Como a segunda figura (semicolcheia pontuada) ocorre na metade do segundo tempo, ela está no meio do segundo retângulo, já a terceira figura (semicolcheia) por ocorrer no início do quarto tempo, está no início do quarto retângulo e assim sucessivamente. A cor azul representa a

<sup>304</sup> Este compasso já foi analisado na Parte II subcapítulo 4.5 (Idiossincrasias na escrita de compassos).



primeira quiáltera e a verde a segunda, a parte branca, que está dentro da segunda quiáltera representa uma pausa.

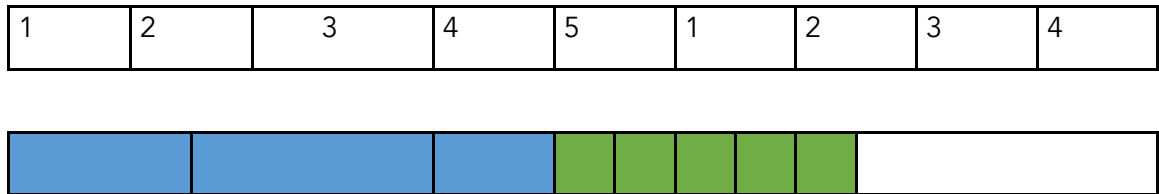


Figura 109 – Representação linear do ritmo do compasso 3 da *Percussion Study II*

Considerando que o final da primeira quiáltera tem a mesma velocidade metronômica do início da segunda, o intérprete pode, com o intuito de treinar, se valer da maleabilidade da programação do MicMet e inverter a programação do primeiro compasso para abordar a primeira quiáltera como se fosse incompleta e a segunda como se fosse completa (figura 110).

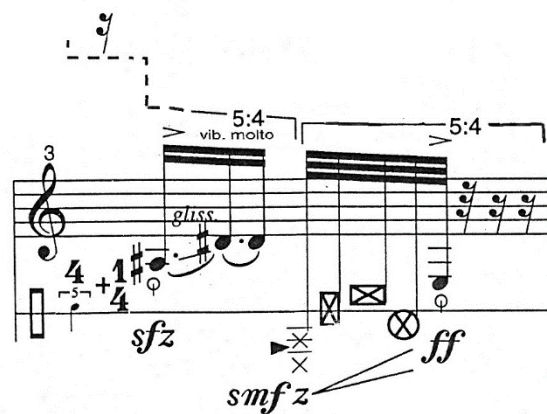


Figura 110 – Compasso 3 (invertido) da *Percussion Study II*

Conforme pode se verificar na figura 111 o intérprete poderá julgar que tal inversão resulta em uma contagem mais fácil. O ritmo, com exceção do acento ao início da segunda quiáltera, permanece inalterado com a mudança. Reitero que tal alteração deve ser feita por motivo de treinamento e acrescento que, por causa da mudança no acento, ela deve ser utilizada apenas temporariamente.

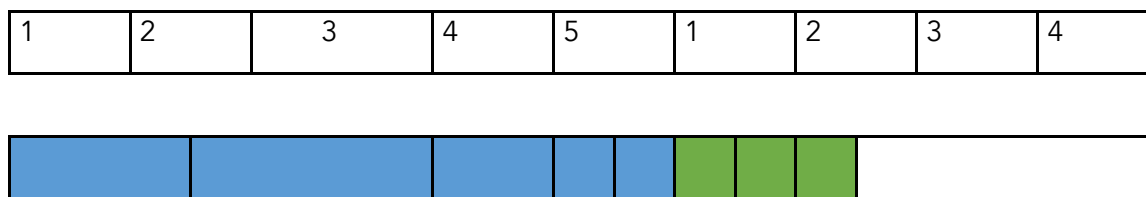


Figura 111 – Representação linear do ritmo invertido do compasso 3 da Percussion Study II

A partir da análise rítmica deste compasso (com a referida possibilidade de inverter a contagem), é possível afirmar que o metrônomo não dispensa a contagem do tempo e que as escolhas aqui apresentadas podem ser alteradas a fim de atender às necessidades específicas de cada intérprete.

Figura 112 – Compasso 5 - Percussion Study II

O compasso 5 (vide figura 112) serve como modelo de como um compasso irregular pode ter pontos de apoio muito claros. Neste compasso ternário o MicMet está indicando o início de cada compasso e cabe ao intérprete contar as quiálteras de sete, três e cinco.

## Capítulo 3 - Demais procedimentos

### 3.1 – Execução das Extended Techniques

Eu queria que houvesse uma generalização e não o contrário. Que você pudesse tocar aproximadamente o que eu toco, e isso em todos os sentidos. (Kampela, 2005a)

Para executar com precisão as ExtTec presentes nas peças para violão de Kampela, deve-se não somente conhecê-las, mas também compreender que elas estão articuladas com outras ExtTec e com as técnicas tradicionais, o que exige, geralmente, uma agilidade particular do movimento.

É preciso levar em consideração que suas obras [de Kampela] utilizam extensivamente técnicas expandidas e que, portanto, é necessário que essas velocidades [que ocorrem, conforme características da ModMic, na interconexão de ratios diferentes] sejam adaptadas às possibilidades reais de execução. Kampela tem o hábito de experimentar diretamente suas composições, seja executando-as ou recorrendo a um instrumentista para isso. (Bortz, 2006, p. 97)

Como o violão é o instrumento do compositor, não há, neste caso, instrumentistas intermediários<sup>305</sup>. Kampela conhece a técnica violonística e tem uma larga pesquisa de ExtTec no instrumento. Para a precisa execução das ExtTec há alguns poucos conselhos dados pelo compositor que, no entanto, indicam procedimentos que podem dar um caráter diferente ao resultado de suas peças.

O primeiro conselho do compositor (Kampela, 2005a) sobre a execução das ExtTec nas suas obras é o de assemelhar o gesto da percussão sobre o tampo do violão ao gesto que o percussionista faz ao executar algum instrumento com as mãos (sem baqueta). “Você aprende muito com o percussionista, porque o percussionista não bate contra o instrumento.” (n.p) Segundo ele, os percussionistas geralmente percutem o instrumento retirando

---

<sup>305</sup> Embora tenham ocorrido colaborações, como a de Paulo Pedrassoli (ver apêndice 3.1.4) que afirma que, ao lado do compositor, desenvolveu algumas ExtTec para a peça *Itinerário de um baixista sob a noite sul americana* e a minha própria participação nas sugestões para os *Micro Studies* (Parte III, subcapítulo 2.4.1).

a mão imediatamente, para que o instrumento possa vibrar livremente e, para isso, o gesto tem que ser ágil e leve. Murray<sup>306</sup> cita duas orientações dadas por Kampela a ele. A primeira é que a mão direita, ao percutir o violão, deveria ficar esticada como quem vai cumprimentar alguma pessoa. A segunda orientação é que a energia dispendida na execução das ExtTec deve ser “sem limites, sem freio e de uma expressividade que vai de encontro a quem escuta sem volteios.”

Apesar destas orientações, Kampela (2006) afirma que seu “interesse primordial” não é explorar a sonoridade do tampo, ou das várias nuances que existem no braço e laterais do instrumento. O compositor afirma de modo categórico que embora saiba, pela sua prática de compositor e intérprete, localizar as sutilezas de sonoridade na execução das ExtTec, isto não é importante em sua técnica. Essa postura pode ter raiz no desejo do compositor (Kampela, 2005a), conforme mencionado no início deste subcapítulo, de que a performance do intérprete possa se aproximar da dele. De qualquer forma, é tarefa subjetiva do intérprete pesquisar a sonoridade que deve aplicar na execução das ExtTec. Para tal, o intérprete deve testar, não apenas o movimento, mas o local a percutir no corpo do instrumento e os dedos que deve utilizar.

### 3.2 – Digitação

A partir da segunda fase, Kampela trata com mais rigor a digitação das suas peças para violão. A forma como o compositor estruturou o TapKp é provavelmente o principal motivo para isso pois, ao indicar a digitação, o compositor procura organizar os fatores que constituem esta técnica, textura heterogênea<sup>307</sup> e produção sonora com cada uma das mãos isoladamente.

Kampela (2011) exemplifica a importância da digitação para ele com a produção do harmônico de sol ao violino. Ele diz que o compositor que só deseja que o intérprete execute o harmônico, escreve-o na partitura e deixa a cargo do violinista escolher a posição para realizá-lo; é exatamente isso que ele se recusa a fazer.

---

<sup>306</sup> Ver apêndice 3.2

<sup>307</sup> Ver Breve léxico, verbete 2.6

Eu me recuso a fazer isso, porque eu quero que o harmônico de sol seja tocado lá em baixo, o que vai implicar que a mão vá até lá para pegar esse harmônico de sol. Ah, mas ele podia fazer lá... Mas não é o mesmo harmônico de sol, porque a ergonomia, o gesto, a tendência motórica do instrumento faz com que você navegue dessa maneira e você faça um glissando muito maior. (Kampela, 2011a)

A digitação do compositor para as peças violonísticas frequentemente patenteiam uma acentuada gestualidade. Ele consegue indicar soluções técnicas eficazes para execução de peças que utilizam muitos recursos não usuais. Mesmo as indicações da execução das ExtTec (figura 113) pressupõem uma digitação específica ao apontar a mão que deve ser utilizada. Portanto, julgo que o intérprete que pretenda se dedicar à obra violonística de Kampela deve considerar a digitação do compositor.

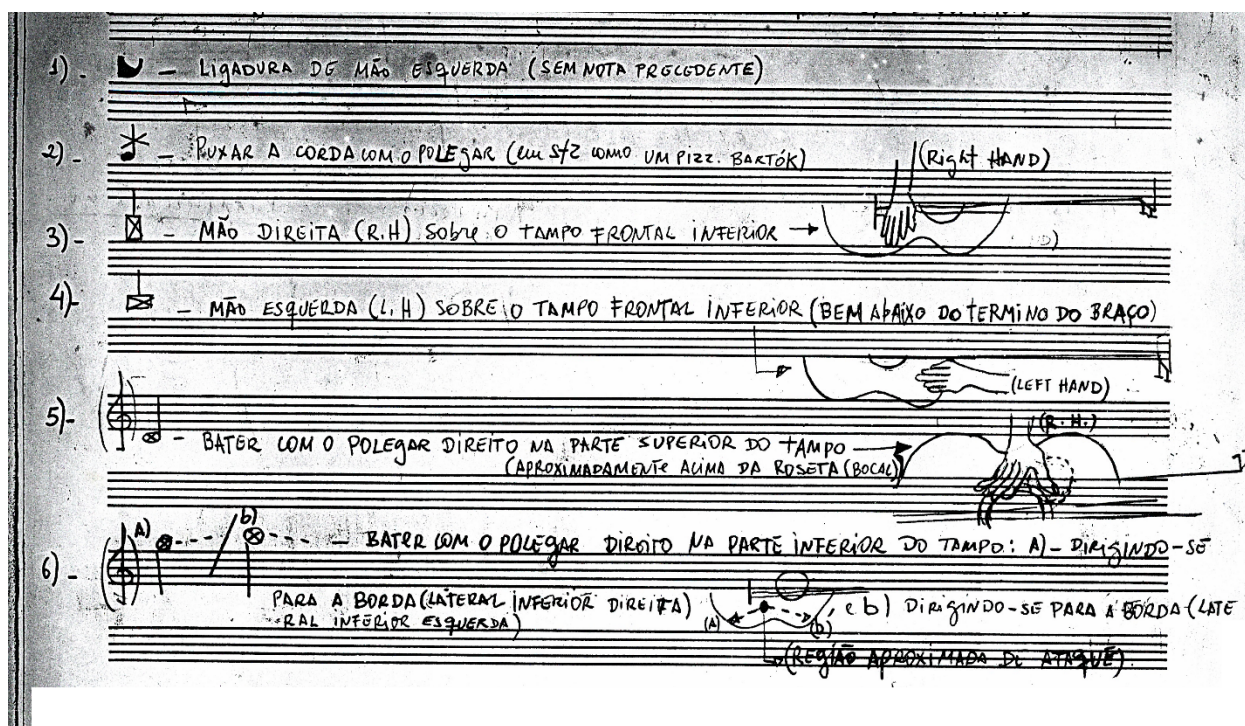


Figura 113 – Explicações da Percussion Study I

É importante observar que a peça está toda digitada pelo compositor, não somente porque a digitação do compositor é eficaz, mas principalmente porque o gesto mecânico tem grande valor na obra de Kampela. A digitação proposta é uma transcrição do gesto no TapKp, possibilitando a articulação necessária entre as diferentes técnicas.

### 3.3 – Fidelidade ao autor *versus* licença interpretativa

(...) a partitura só vive se puder sobreviver. Ou seja, ela só vive se puder ser interpretada (Laboissière, 2007)

O estudo da *performance* e da interpretação musical tem instigado nos últimos anos um grande número de tratados em áreas afins a música, tais como literatura, filosofia, antropologia, semiótica e psicologia. Esses estudos conexos buscam compreender o que ocorre no momento performático e desvelam o papel do intérprete no ato próprio de interpretar, afinal “é pela análise do processo empírico da práxis do músico que se pode reconhecer e diagnosticar elementos significativos para a otimização da *performance*.” (Santiago, Araújo, Barbosa, & Reis, 2009, p. 203)

Santiago (2007) apresenta uma lista de autores que já desenvolvem estudos nesta área, como Jorgensen (2001); O'Neill & McPherson (2002); Barry & McArthur (1994), Tsai (2000); Mawer (1999); entre outros. Nesta interdisciplinaridade, as questões envolvendo a liberdade e a limitação do intérprete recebem embasamento filosófico e auxiliam o músico performático nas diversas etapas do processo interpretativo e na constituição de suas opções estéticas pessoais. Neste domínio, duas correntes se opõem diretamente: a que defende a interpretação musical como uma cópia fiel à partitura e à intenção do compositor<sup>308</sup> e a que defende a interpretação como uma recriação<sup>309</sup>, uma cooperação do intérprete à obra. Laboissière (2007) aponta como figuras centrais das discursões teóricas sobre fidelidade ao autor *versus* licença interpretativa, Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) e Benedetto Croce (1866 – 1952); enquanto este defende que a performance deve apresentar fielmente o significado original, aquele sustenta que a obra é aberta a diversas leituras, segundo a percepção do intérprete. Abdo (2000) também aponta a divergência entre fidelidade ao autor e licença interpretativa, indentificando a teoria de Croce como neo-idealista e a de Gadamer como relativista.

---

<sup>308</sup> Esta prática é fruto da influência musical característica do final do séc XIX, onde o texto musical era visto como um receptáculo dos sentidos “estáveis”, identificando-os com as intenções do compositor.

<sup>309</sup> Prática baseada em algumas correntes do pensamento inovador que subsidiam a atividade performática, como a de Ostrower, que privilegia o artista como produto social, e a do sentido de território e de devir de Deleuze.

Laboissière (2007) aponta que há muita controversa quanto a importância das opiniões dos compositores quanto a interpretação de suas próprias peças, porque “a interpretação é um processo que não resulta no mesmo efeito duas vezes (...) [e] até mesmo o compositor, ao interpretar sua própria obra, torna-se um intérprete como os demais” (p.31)

O limite entre fidelidade e licença interpretativa é uma questão central porque a abordagem da performance depende da sua definição. Se é verdade, como afirma Laboissière (2007), que o texto musical não se revela marcado de significados estáveis, mas se apresenta sob a percepção do intérprete, é impossível conceber uma interpretação que siga estritamente a vontade do compositor.

### **3.4 – Ambiência**

Kampela (2013b) afirma que a apresentação da suas peças precisa de salas sem ecos e *reverbs*. Tal afirmação se contrapõe com o que parece ser a expectativa comum para uma sala de concerto, principalmente quando se refere a uma apresentação de violão; esta necessidade parece justificar-se pela necessidade de clareza que evidencie a construção rítmica de suas peças, a qual esbateria em uma sala com ecos.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

- 1 – Informações apresentadas
- 2 – Mecanismo para a solução dos problemas interpretativos
- 3 – Performance das peças
- 4 – O presente trabalho como base para futuras pesquisas





Além das obras de Kampela, também tornou-se necessário um estudo sobre outros autores que se dedicaram a pesquisar a obra deste compositor, por isso posso dizer que o enquadramento teórico do presente trabalho também foi de fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa, indicando o caminho da pesquisa e fornecendo informações.

O presente trabalho deu continuidade à minha pesquisa de mestrado, quando apresentei um guia para intérpretes para a *Percussion Study I* de Arthur Kampela. Ao finalizar tal trabalho notei que ainda havia muito que se estudar sobre tal compositor e suas obras, por isso, no doutoramento procurei estudar, apresentar e aprofundar todas as obras para violão solo do Arthur Kampela compostas até o início da pesquisa, as quais foram divididas em duas grandes fases (denominadas de primeira e segunda fase).

O trabalho revelou-se inovador, visto que procurei não somente respeitar as ideias do compositor, que se encontra vivo e que sempre se apresentou bastante participativo durante o meu processo de pesquisa e escrita, mas tomei os seus pronunciamentos (públicos ou comunicações pessoais) como ponto de partida da análise. Tais pronunciamentos geralmente não são lineares; pelo contrário, o compositor trata, quase sempre, de diversos assuntos simultaneamente abrindo como ele próprio diz “parênteses dentro de parênteses”. (Kampela, 2013b) Um discurso assim exige uma análise minuciosa. A combinação dos assuntos abordados dentro de cada pronunciamento, assim como a articulação entre as diversas declarações, revelou grande coerência, desmostrando a consciência que Kampela tem do seu processo composicional. No material analisado, que abrangeu entrevistas, conferências, comunicações pessoais diversas (inclusive em redes sociais), publicações de artigo e a sua tese de doutorado - o compositor não se contradiz. Assim, durante meu trabalho, apresentei alguns assuntos que não haviam sido abordados e/ou aprofundados pela literatura sobre a sua obra, como a teatralidade de sua obra; a definição do TpKp; a apresentação da vertente popular; apresentação do conjunto das peças da vertente nova música contemporânea e a análise da sua obra para violão. Muitos destes assuntos se revelaram essenciais para a compreensão da obra para violão de Kampela e com eles gerei um breve léxico que inclui os conceitos de construção rizomática, espaço homogêneo, *gimmick*, *insight*, desconstrução, holografia entre outros. Creio que tais conceitos servirão de grande valia para as pesquisas futuras, minhas e de outros autores.

O trabalho desenvolvido possibilitou-me explorar alguns mecanismos que podem auxiliar quem estuda as obras de Kampela e colaborar com os performers no que tange à execução de tais obras. Procurei atuar em três frentes distintas:

- (i) – Oferecendo informação ao intérprete
- (ii) – Apresentando mecanismos para a solução dos problemas interpretativos
- (iii) – Apresentando a minha própria performance das peças

## 1 – Informações apresentadas

Apresentei, informações sobre as principais técnicas utilizadas por Kampela: *Extended Techniques*, *Tapping alla Kampela* e Modulação Micrométrica.

Esta parte da pesquisa revelou que o centro da utilização das ExtTec na obra de Kampela é a articulação com as técnicas tradicionais e a organização do gesto. Para realizar tal articulação, Kampela se vale de uma estrutura rítmica que propicia a variedade necessária para manter o interesse de sua música. Assim, como nos pronunciamentos do compositor, todos os elementos aparecem simultaneamente e interligados nas suas peças.

A esta articulação entre ExtTec e técnicas tradicionais, Kampela chama de *tapping technique*.

A pesquisa sobre o *tapping* revelou uma generalização do termo que abarca muitos processos diferentes, técnicas de guitarra elétrica, de violão com cordas de aço e de violão clássico. Tais processos se revelaram, no entanto, diferentes do empregado por Kampela, que utiliza as ExtTec para produzir sons no violão com cada uma das mãos separadamente, o que não corresponde a tradição do instrumento.

Baseado no fato de já existirem anteriormente os elementos característicos do chamado *tapping* - e que estes já haviam sido articulados com o som tradicional do violão por outros compositores - e considerando que Kampela combina muito proximamente, de uma forma quase amalgamada, os sons de natureza sonora e processual heterogêneas, conclui portanto, que Kampela é autor de um estilo e não de uma técnica, daí que fosse mais próprio chamar a *tapping technique* de *tapping style*, ou, *tapping alla Kampela*. Embora se possa objetar que tal TapKp exija uma técnica peculiar de pulso e braço, e que, neste aspecto, o

TapKp pode-se chamar técnica, mesmo assim, o gesto e a técnica figuram como consequência de um estilo composicional, que não somente os antecede, mas também os norteia.

Iniciei a apresentação da escrita rítmica de Kampela, com um breve panorama do ritmo no séc. XX, para depois eleger três procedimentos rítmicos caracterizadores da sua linguagem: compassos não integrais, quiálteras aninhadas e modulação micrométrica. Ao apresentar tais elementos, deparei-me com o fato de que, se por um lado, a modulação micrométrica tem capital importância no processo da escrita rítmica de Kampela, que faz com que ele seja interpretado como uma síntese de toda a escrita rítmica da segunda fase do compositor. Ele próprio, quando apresenta uma conferência ou publicação sobre a sua escrita rítmica o faz sob o título “modulação micrométrica”. É bom ressaltar que muitos dos processos aqui apresentados sobre a ModMic já haviam sido tratados pelos demais pesquisadores da obra de Kampela (incluindo o próprio compositor), principalmente em teses e dissertações. Procurei demonstrar a aplicação de tais processos na escrita violonística, para que o leitor pudesse identificá-los e compreender como se dá a sua precisa execução no instrumento, sobretudo preservando o que Kampela chama de “escultura rítmica”.

No intuito de contextualizar, na obra de Kampela, as peças para violão solo, apresentei um pioneiro panorama da sua obra, separando-a, conforme indicação disponibilizada no site de Kampela (n.d.), em duas vertente: Música Popular e Nova Música Contemporânea. Sobre a vertente Música Popular redigi um panorama geral, apresentando o LP *Epopéia e graça de uma raça em desencanto*, única gravação comercial do compositor enquanto intérprete e indicando procedimentos utilizados no repertório para violão solo que foram antecipados nesta vertente. Quanto a vertente *Nova Música Contemporânea* apresentei um panorama de todas as obras compostas até o momento.

É importante salientar que pesquisar sobre as demais obras de Kampela foi vital para identificar como o compositor organiza muitos elementos que aplica ao violão, como os - já anteriormente citados - conceitos de super instrumento e de holografia. Também foram inéditas as apresentações de grande número de obras, das quais não há, até o momento, nem partitura publicada e nem gravação pública (comercial ou de performances ao vivo). As peças “KLANG,”, *Trombhorninghouse* e *Comprovisação* fazem parte deste grupo a cerca da qual a informação é muito escassa. Por isso, tal panorama é – infelizmente – desigual. Há peças com pouquíssimas informações ao lado de outras com muito mais dados. No entanto além

de ser útil ao performer ter ciência destas peças, tal panorama constituirá a base para disponibilizá-las para futuros estudos, tanto meus como de outros estudiosos da música contemporânea do século XX.

## 2 – Mecanismos para a solução dos problemas interpretativos

É provável que grande parte das dificuldades que os intérpretes de Kampela enfrentam estejam relacionadas com a precisa execução das ExtTec e do ritmo. Quanto à primeira dificuldade, há algumas informações apresentadas pelo compositor que podem oferecer luz a sua execução, mas o processo de estudo não será muito diferente de qualquer outra técnica, o intérprete deverá identificar a sua maior dificuldade e, tal qual procede com ligados, escalas etc., planejar a resolução. No entanto, quanto ao ritmo, muito deve ser feito pelo intérprete.

A presente pesquisa se propôs, como foi apresentado no subtítulo anterior, a oferecer informações ao performer. Tais informações, já constituem por si só uma base sólida para a compreensão do ritmo tal qual escrito por Kampela. Entretanto, pareceu-me que havia necessidade de um elemento que auxiliasse, não somente a compreensão, mas também a execução de tais ritmos. Para tal, desenvolvi, em parceria com o músico Cristiano Américo<sup>310</sup>, o *Micrométric Metronome* (MicMet), um metrônomo feito diretamente para a obra violonística de Kampela, embora possa ser aplicado a outras peças dele e de outros autores. Considero que a criação deste metrônomo forneceu um importante auxílio ao meu próprio estudo e que auxiliará também outros intérpretes. Ele não foi criado com a intenção de suplantar as pesquisas anteriores, mas de contribuir e de se articular com elas, sobretudo no que concerne ao estudo do cálculo rítmico desenvolvido por Weisberg (1993), e apresentado por Bortz (2003, 2006) e Vargas (2012a, 2012b) como método eficaz para o estudo do ritmo da segunda fase de Kampela. Tal método representa uma possibilidade para a compreensão do ritmo da obra de Kampela e por isso também foi abordado no presente trabalho. O MicMet, ao contrário do método de Weisberg, não se presta a uma compreensão da estrutura rítmica, mas

---

<sup>310</sup> Cristiano Américo é um colega, mestrando em composição pela UA, onde desenvolve pesquisa sobre a implementação de ferramentas computacionais destinadas a música eletroacústica com enfoque em composições em *Live-Electronics*.

a um suporte para executá-lo, fornecendo um *beat* (que embora seja quase sempre irregular, pode ser chamado - por assimilação - de pulso) ao intérprete que, conforme se espera, realizou previamente o cálculo rítmico.

Desta forma, creio que o MicMet foi uma importante contribuição desta pesquisa para aqueles que tocam as músicas da segunda fase de Arthur Kampela, as quais apresentam dificuldades que podem ser ultrapassadas na medida que articulam o metrônomo com o cálculo da velocidade rítmica.

### 3 – Performances das peças

A presente pesquisa interferiu na minha própria concepção das peças de Kampela e, por consequência, na interpretação delas. Estou convicto de que, apesar do compositor parecer relativamente tolerante a variações rítmicas na performance das suas peças<sup>311</sup>, há elementos da sua escrita de ritmo que devem ser especialmente respeitados, sobretudo as pequenas nuances entre ritmos altamente variados.

Analisando os pronunciamentos do compositor percebi que ele próprio é tolerante à alguma flexibilidade do ritmo, embora seja extremamente rigoroso com o caráter “escultural” da sua escrita rítmica. De forma simples, o compositor está consciente de que haverá sempre – na performance de suas peças – alguma elasticidade rítmica, como também ocorre em obra de outros compositores, no entanto, ele espera que ritmos que foram escritos com alguma desigualdade expressa não soem como se fossem iguais.

Minha visão pessoal da interpretação rítmica da obra de Kampela, influenciada pela pesquisa realizada, passou a coadunar com a apresentada pelo compositor. Creio que a melhor forma de conseguir esse híbrido de rigor e maleabilidade rítmica é através da combinação do MicMet com os cálculos das velocidades das figuras, desenvolvidos por Weisberg (1993). Assim, à luz das possibilidades do MicMet, propus-me a rever o estudo das obras de Kampela e a realizar tantas apresentações públicas das peças para violão solo de Kampela quantos fossem possíveis, chegando a desenvolver em parceria com o meu orientador o Prof.

---

<sup>311</sup> Kampela (2005a, 2013b) aponta que qualquer performance sempre terá algum grau de imprecisão.

Dr. Paulo Vaz de Carvalho e o então colega de doutoramento, o Dr. Marcos Kröning Corrêa uma série de música brasileira para violão solo, da qual dirigi quatro edições, apresentando-me em todas elas executando exclusivamente repertório para violão solo de Kampela, o que também realizei em outros concertos desvinculados desta série.

O próximo passo, que pretendo desenvolver brevemente, será a gravação destas peças. Ainda que tal gravação ocorra posteriormente ao presente trabalho, terá a influência e embasamento proporcionado por este. Ao concretizar tal gravação, penso que terei contribuído com a obra de Kampela em muitas frentes: (i) com a defesa deste trabalho de investigação acadêmica; (ii) com o desenvolvimento do MicMet; (iii) com a organização de concertos onde me apresentei executando sua obra; (iv) com a transcrição de suas peças<sup>312</sup>; (v) com sugestões para novos estudos<sup>313</sup> e (vi) com a apresentação da minha própria interpretação das peças analisadas.

#### **4 – O presente trabalho como base para futuras pesquisas**

Após este estudo, concluí que a pesquisa referente à obra de Kampela ainda é incipiente, prova disto é que muitas das suas obras permanecem desconhecidas. Pode-se dizer que muito pode ser aprofundado sobre a pesquisa da sua obra atual, mas deve-se ainda considerar que o compositor se encontra no auge da atividade e que, portanto, está produzindo material novo.

Exemplos:

1. O panorama das obras do compositor, devido ao seu ineditismo e pouca informação sobre muitas das peças, deverá ser atualizado brevemente. Muitas das informações aqui trazidas (como datas de composição, de estreia, nome dos dedicatários etc.) tiveram que ser contrapostas com informações discre-

---

<sup>312</sup> Como fiz com as peças *Romanza* e *Exoskeleton*; parte III, subcapítulos 2.3.1 e 2.3.6.4

<sup>313</sup> Como os relatados *Micro Studies*, parte III, subcapítulo 2.4.1

pantes e submetidas ao compositor e/ou aos intérpretes, que forneceram informações importantes. Não obstante, a informação de muitas das peças ainda é incipiente e deve ser aprofundada.

2. A presente pesquisa apresentou apenas o estado atual da ModMic nas obras para violão solo; no entanto, esta se encontra em plena evolução e as possibilidades matemáticas para a conexão de ritmos ainda podem ser exploradas de outras formas pelo compositor e seus estudiosos.
3. Também a pesquisa quanto ao ritmo e o uso do MicMet deverá ser submetida à experiência de outros intérpretes para que corroborem, ou neguem, a minha experiência pessoal com este dispositivo.

Para finalizar, ao tratar de grande quantidade do repertório de Kampela, o presente trabalho revelou-se uma pesquisa pioneira que, embora tenha cumprido seus objetivos, revelou de forma evidente que o material existente sobre a obra de Kampela é extremamente incipiente e que algumas informações aqui descritas, embora apontem possíveis soluções interpretativas e sirvam para embasar a performance da obra para violão solo de Kampela, precisam ser aprofundadas, nomeadamente, numa crescente ligação à prática pedagógica.



## BIBLIOGRAFIA

Abdo, S. N. (2000). Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, 1, 16–24.

Abrahams, S. J. (2001). *Le Mauvais Jardinier : a reassessment of the myths and music of Kaikhosru Shapurji Sorabji*. University of London.

Alistair Hinton. (2003). And who exactly is Sorabji? Retrieved September 19, 2016, from [http://www.sorabji-archive.co.uk/articles/hinton-who\\_1.php](http://www.sorabji-archive.co.uk/articles/hinton-who_1.php)

Andrade, C. D. de. (1983). *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

Andrés, A., & Borém, F. (2011). O grupo UAKTI : três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 23, 170–184.

Arthur G. Browne. (1930). The Music of Kaikhosru Sorabji. *Music and Letters* v.11 n.01 Oxford University Press, pp. 6–16.

Baggech, M. (1998). *An English Translation of Oliver Messiaen's Traité de Rythme, de Couleur, et D'ornithologie Volume I*. University of Oklahoma, Oklahoma.

Ballou, G. (2009). Fundamentals and Units of Measurement. In *A Sound Engineers Guide to Audio Test and Measurement* (Elsevier). Oxford: Elsevier.

Bernstein, L. (1976). *The unanswered question : six talks at Harvard*. Harvard University Press.

Bortz, G. (2003). *Rhythm in the Music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, and Arthur Kampela: A Guide for Performers*. Graduate School and University Center of CUNY.

Bortz, G. (2006). Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela. *Per Musi*, 13, 85–99.

Boulez, P. (2006). Entrevista cedida à Flo Menezes. In *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Un.

Cabral, Á., & Nick, E. (2006). *Dicionário técnico de psicologia* (14. ed). São Paulo: Cultrix.

Caesar, R. (1992). *The composition of electroacoustic music*. University of East Anglia.

Camara, F. A. (1999). *Sobre a Composição para Violão*. Universidade Federal do Rio

de Janeiro.

Camargo, R. C. de. (2012). Samuel beckett: (re) construindo imagens e memórias. *Revista de História E Estudos Culturais Vol 9 Ano IX N. 2*.

Cambridge advanced learner's dictionary. (2003). Cambridge University Press.

Carinci, E. J. (2012). *Técnica estendida na performance de bateristas brasileiros*. Universidade Federal de Goiás.

Carli, P. L. S. de. (2008). *Quatre Études de Rythme para piano solo, de Olivier Messiaen: Aspectos composicionais de "Île de Feu I" contidos nas interversões (ou permutações simétricas) de "Île de Feu II."* UniFIAMFAAM.

Carter, E. (1950). Programme Note - Elliott Carter Eight Pieces for Four Timpani. Retrieved April 12, 2016, from <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/23877#>

Carter, E. (1983). Changes (violão solo). David Starobin.

Castellani, F. M. (2009). Análise da obra Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, 19, 24–34.

Catemario, E. (n.d.). *Rudimento de Interpretación - Manual práctico de interpretación*. web edition - [www.catemario.com](http://www.catemario.com).

Cesar, A. M. R. V. C. (2005). Método do Estudo de Caso (Case Studies) ou Método do Caso (Teaching Cases)? Uma análise dos dois métodos no Ensino e Pesquisa em Administração. *REMAC Revista Eletrônica Mackenzie de Casos, São Paulo*, v. 1, n. 1, 23.

Cherry, A. K. (2009). Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy.

Cohen, S. (2007). Ligeti, Nancarrow e Cowell possíveis confluências. In *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música n. 9* (Centro de). Rio de Janeiro.

Conquer, A., & Pymm, J. (2004). *A Student's Guide to AS Performance Studies for the OCR Specification*. Rhinegold Publishing Ltd.

Copetti, R., & Tokeshi, E. (2005). Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. In *Décimo quinto congresso Anppom*.

Costa, C. P. (2007). Contribuições Da Ergonomia À Saúde Do Músico: Considerações Sobre a Dimensão Física Do Fazer Musical. *Música Hodie*, 5, 53–63.

Cowell, H. (1930). *New Musical Resources* (Edition pu). Cambridge University Press.

Cury, F. (2006). *Percussion Study I*, de Arthur Kampela : um guia para intérpretes. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cury, F. (2015). Análise dos elementos composicionais da obra violonística de Arthur Kampela. *Post-Ip: Revista Do Fórum Internacional de Estudos Em Música E Dança*, 2(2), 78–87.

De Andrade, M. (1988). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. (Vol. 6). Florianópolis: Editorial CSIC-CSIC Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia* (Editora 34). São Paulo.

DiMartino, D. (1999). *Music in the 20th Century (4 Vol Set)* (Routledge). New York.

Downing, D. (2009). *Dictionary of Mathematical Terms*. (I. Barron's Educational Series, Ed.) (Third Edit). New York.

Ferneyhough, B. (1993a). Form-Figure-Style: An Intermediate Assessment. *Perspectives of New Music*, 31(1), 32–40. <https://doi.org/10.2307/833034>

Ferneyhough, B. (1993b). Il Tempo della Figura. *Perspectives of New Music*, 31(1), 10. <https://doi.org/10.2307/833031>

Ferneyhough, B. (1995). *Collected Writings (contemporary Musica Studies, Vol. 10)*. (J. B. e R. Toop, Ed.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Ferraz, S. (1998). *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ Fapesp.

Ferraz, S. (2007). De Tinnitus a Itinerário do Curvelo. *XVII CONGRESSO DA ANPPOM*, 1–10. Retrieved from [http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/](http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/)

Fraga, O. (2015). La Espiral Eterna, de Leo Brouwer: o uso livre do serialismo na sua organização de alturas. *Revista Música Hodie*, 15(1), 187–196.

Garcia, D. H. L. (2012). Estúdio da Glória, década de 80: Polo de Produção eletroacústica no Brasil. In *IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas* (Vol. 4, pp. 103–108). São Paulo.

Gontarsky, S. (2008). Revisando a si mesmo : O espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. *Revista Sala Preta 2008. ECA USP Número 8*, 261 a 280.

Goulart, A. P., Timponi, R., Justen, J., Autran, L., & Oliveira, F. (2013). Tropicália : a contracultura na Música Popular Brasileira 1, 1–14.

Griffiths, P. (2004). A Mystery Man Who Produced Piano Music by the Truckload. Retrieved September 19, 2016, from <http://www.sorabji-archive.co.uk/articles/griffiths.php>

- Hill, D. (1996). *Extended Techniques for the Horn: A Practical Handbook for Students, Performers and Composers*.
- Hold, T. (1971). Messiaen's Birds. *Music & Letters*, 52(2)(2), 113–122.
- Hornsby, S. B. (2015). *The exploded flute of Arthur Kampela: An interpretative guide to Elastics II and Happy Days*. Universidade Estadual de Campinas.
- Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Objectiva). Rio de Janeiro.
- Jung, C. G. (1964). *O homem e seus símbolos*. Editora Nova Fronteira.
- Kampela, A. (1998). *Micro-Metric Modulation: New Directions in the Theory of Complex Rhythms*. Columbia University.
- Kampela, A. (2002a). A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take, 167–193. *Current Musicology* n. 67/68.
- Kampela, A. (2002b). Micro-Metric Rhythms and Noises: Emanations from the Stochastic Cloud in: Xenakis Matters Contexts, Processes, Applications, Editor: Sharon Kanach.
- Kampela, A. (2005a). Entrevista cedida à Fernando Cury. Rio de Janeiro.
- Kampela, A. (2009b). Interview with composer/guitarist Arthur Kampela. Marlon Talks E-Zine, (13), 1–7.
- Kampela, A. (2012b). Internationales Musikinstitut Darmstadt (IMD). In *Micro-Metric Modulation: New Directions in the Theory of Complex Rhythms*. Darmstadt.
- Kampela, A. (2013b). Palestra para pesquisadores de guitarra (violão) e composição da Universidade de Aveiro. Aveiro.
- Kampela, A. (2013c). Palestra proferida no Post-ip. In *Timbre, ergonomia e Modulação Micro-métrica, aspectos de uma filosofia composicional*. Aveiro.
- Kampela, A. (2015a). Entrevista cedida à Sarah Brooke Hornsby. In *The exploded flute of Arthur Kampela: An interpretative guide to Elastics II and Happy Days*.
- Kampela, A. (2015c). List of works by Arthur Kampela.
- Kozu, F. (1994). A complexidade, a figura e o ritmo no pensamento composicional de Brian Ferneyhough. *PUC/Fapesp*, (32), 1–11.
- Kozu, F. H. (2003). *A complexidade em Brian Ferneyhough - Aspectos da comunicação e inteligibilidade musical*. Pontifícia Universidade Católica-São Paulo.

Kramer, J. D. (1988). *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies* (Schirmer B). Nova York: Schirmer Books.

Krieger, E. (1974). *Ritmata*. Editions Max Eschig.

Krieger, E. (2010). Entrevista cedida à Michel Barboza Maciel. In *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*.

Krüger, I. M. (2013). Música Análise da Estruturação Temporal da Obra "Changes" (1983) de Elliott Carter (pp. 246–260).

Laboissière, M. (2007). *Interpretação Musical: a Dimensão recriadora da "comunicação" poética*. São Paulo: Annablume.

Larrick, G. (1988). Symphonic Percussion: Metric Modulation. Percussive Notes. *The Journal of the Percussive Arts Society*, 27(1), 46–49.

Leminski, P. (1987). *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense.

Link, J. F. (2003). *Elliott Carter: A Guide to Research*. Routledge.

Maciel, M. B. (2010). *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Universidade Federal de Minas Gerais.

Marques, B. G. S. (2013). *Sequenza XI de Luciano Berio Reflexões sobre uma prática gestual*. Universidade de Aveiro.

Med, B. (1996). *Teoria da música*. Musimed.

Meneses, F. (2002). *Apoteose de Schoenberg*. Atelie Editorial.

Messiaen, O. (1986). *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond.

Moreira, A. L. da C. (2015). Três conceitos norteadores dos processos composicionais de Olivier Messiaen, pp. 1–31. Vitória.

Mota, A. J. M. de S. (2007). *Olivier Messiaen e o livre du Saint Sacrement – Estudo analítico e estilístico*. Universidade de Aveiro.

Murray, D. S. de V. (2013). *Técnicas estendidas para violão: hibridização e parametrização de maneiras de tocar*. Universidade Estadual de Campinas.

Musser, G. (2013, September). O que distingue uma singularidade nua? A explicação é de Pankaj Joshi, físico teórico que defende a existência do fenômeno. *Scientific American Brasil* Ed. 136.

Neto, F. R. (2007). *Umbanda: a proto-síntese cósmica*. São Paulo: Pensamento.

- Neto, J. C. de M. (1968). *Poesias completas (1940-1965)*. Editora Sabiá.
- Ortiz, R. (1979). Umbanda, magie blanche. Quimbanda, magie noire. *Archives de Sciences Sociales Des Religions*, No. 47, 135–146.
- Pereira, L. S., & Traldi, C. A. (2011). Estratégias de estudo e performance das modulações métricas presentes na obra *Canaries* do compositor Elliott Carter (pp. 1–11). Aveiro: Performa '11 – Encontros de Investigação em Performance.
- Pimenta, E. D. de M. (2010). *Hans Joachim Koellreutter as revoluções musicais de um mestre Zen*. (Www.asa-art.com, Ed.).
- Pires, T. K. (2012). *Changes (1983) para violão de Elliott Carter: A construção de um plano de estudo a partir de uma auto-retrato*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Ray, S. (2011). *Música Hodie; Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás*. Vol. 11, n. 2.
- Reich, S. (2002). *Writings on Music, 1965-2000*. Oxford University Press.
- Rocha, J. (2012). A Pronúncia de Línguas no Canto: Fundamentos Teóricos. *Simpom*, (nr.2), 1492–1501.
- Ross, A. (2007). *O resto é ruído: escutando o século XX* (Companhia). São Paulo.
- Santarelli, R. (2012). *Testando a conjectura da censura cósmica em buracos negros*. UNICAMP Universidade Estadual de Campinas.
- Santiago, D. (2007). Pesquisa em performance musical e psicologia da música na UFBA. In *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais — Internacional*. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Santiago, D., Araújo, R. C. de, Barbosa, M. L. S., & Reis, R. (2009). Aspectos da construção da performance pelo músico: dados preliminares da pesquisa nas instituições EMBAP (Curitiba) e Escola de Música da UFBA (Salvador). In *Anais do V Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.
- Schneide, J. (2015). *The Contemporary Guitar* (Rowman & L). Londres.
- Schwarz, K. R. (1981). Steve Reich : Music as a Gradual Process Part I. *Perspectives of New Music*, 19(1/2), 373–392.
- Silva Jr., M. da. (2013). *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. Universidade Estadual de Campinas.
- Slonimsky, N. (2001). A Dictionary of the Avant-Gardes. In *A Dictionary of the Avant-*

Gardes Richard Kostelanetz (Second Edi). Nova York: Schirmer Books.

Sousa, R. da C. de. (2007). João Cabral de Melo Neto e o estilo da faca Roberta. *Revista Garrafa - Revista Do Corpo Discente Da Pós-Graduação Em Ciência Da Literatura UFRJ*.

Souza, R. S. de. (2013). *Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: Estudo Multicaso no Bacharelado em Instrumento da UFBA*. Universidade Federal da Bahia.

Thomson, V. (n.d.). Henry Cowell: By Weight and By Volume (N.D.). In R. Kostelanetz (Ed.), *Virgil Thomson: A Reader: Selected Writings, 1924-1984* (2002) (p. 290). Psychology Press.

Titre, M. (2013). *Thinking through the guitar: the sound-cell-texture chain*. Leiden University.

Toffolo, R. (2010). Considerações sobre a técnica estendida na performance e composição musical. *Anppom 2010*, 1280–1285.

Traldi, C. A. (2014). Estudo e performance de processos rítmicos do Século xx com Auxílio de dispositivos Eletrônicos. *Revista Música Hodie, Goiânia - V.14, 238p., n.1, 2014*, 96–104.

Vanzela, A., & Vanzela, A. P. C. (2014). A utilização Da tablatura como forma de leitura musical. *Revista Da Universidade Vale Do Rio Verde*, 1(1), 130–135. <https://doi.org/10.5892/ruvrd.v12i1.130135>

Vargas, D. (2012a). A complexidade rítmica no Estudo Percussivo II de Arthur Kampela. *Per Musi*, 26, 170–180.

Vargas, D. (2012b). *O Ritmo no Estudo Percussivo nº 2 de Arthur Kampela*. Escola de Música e Belas Artes do Pará.

Vojcic, A. (2007). *Rhythm as Form: Rhythmic Hierarchy in Later Twentieth-century Piano Music*. City University of New York.

Wasserman, E. (1972). An Interview with Composer Steve Reich. *Art Forum*, 10, n.9, 44–48.

Weisberg, A. (1993). *Performing Twentieth-Century Music: A Handbook for Conductors and Instrumentalists* (Yale Unive). New Haven.

Zampranha, E. (2000). *Notação, Representação e Composição*. Annablume.

Zappa, R., & Gil, G. (2013). *Gilberto bem perto* (Editora No). Rio de Janeiro.

## Web

Antunes, G. (2009). Arthur Kampela recebe encomenda da Filarmônica de Nova York. Retrieved September 22, 2016, from <http://www.violao.org/topic/7062-arthur-kampela-recebe-encomenda-da-filarmonica-de-nova-york/>

Christodoulou, D. (1994). Examples of Naked Singularity Formation in the Gravitational Collapse of a Scalar Field. *The Annals of Mathematics*, 140(3), 607. <https://doi.org/10.2307/2118619>

Ciampa, G. M. (2016). Gian Marco Ciampa - Percussion Study I (GoPro Official Videoclip).

Gann, K. (1997). Subversive Prophet: Henry Cowell as Theorist and Critic. In D. Nicholls (Ed.), *The whole world of music: a Henry Cowell symposium*. Harwood Academic Press. Retrieved from <http://www.kylegann.com/Cowell.html>

Gauthier-Guiche, D. (2010). Ensemble Linea - Arthur Kampela - Layers for a transparent orgasm. Retrieved July 10, 2014, from <https://www.youtube.com/watch?v=0DdrSMajX4E>

Gauthier-Guiche, D. (2016). A. Kampela "Not I" (2011). Retrieved August 20, 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=RZcpvXAdKag>

Grella, G. (2009). Seen and heard international concert review. Retrieved July 7, 2016, from <http://www.musicweb-international.com/SandH/2010/Jan-Jun10/contact1912.htm>

Hackett, S. (2012). Steve Hackett: how I invented finger tapping. Retrieved October 1, 2016, from <http://www.musicradar.com/news/guitars/steve-hackett-how-i-invented-finger-tapping-542029>

Jordan, S. (1984, July). Getting Started with the Touch Technique. *Guitar Player Magazine*, 1–3. Retrieved from <http://www.stanleyjordan.com/Technique/starting.html>

Kampela, A. (n.d.). Arthur Kampela Composer, Guitarist & Singer. Retrieved April 11, 2012, from <http://kampela.com>

Kampela, A. (2005b). Why do you use unconventional techniques? (entrevista com Arthur Kampela). Retrieved July 5, 2016, from <http://www.newmusicbox.org/articles/Why-do-you-use-unconventional-techniques-Arthur-Kampela/>



Kampela, A. (2007a). Arthur Kampela : l'Interview ! (improve your english). Retrieved April 30, 2013, from <http://transfoc2007.canalblog.com/archives/2007/06/02/5158695.html>

Kampela, A. (2008a). ANTROPOFAGIA for el. Guitar and Large Chamber Ens. (#1). Retrieved December 14, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=GAy3t-inOe8>

Kampela, A. (2008b). Arthur Kampela Avant-Bossa-Nova "Copacabana." Retrieved December 14, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=gLJxvdByoog>

Kampela, A. (2008c). Percussion Study IV ("Exoskeleton") for viola alla chitarra. Retrieved December 14, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=vmzck8mb10>

Kampela, A. (2009a). Arthur Kampela on CONTACT! Retrieved July 7, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=R0XshLJbtZ0>

Kampela, A. (2011a). Palestra na ANPPOM. Uberlândia MG Brasil. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=IMWYxl\\_5Vjc](https://www.youtube.com/watch?v=IMWYxl_5Vjc)

Kampela, A. (2011b). Uma Faca Só Lâmina - Momenta String Quartet - by Arthur Kampela (1 of 2). Retrieved December 14, 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=jDQSJjg6GT4>

Kampela, A. (2012a). "...B..." for 10 instrumental soloists video and electronics (2012) Arthur Kampela. Retrieved December 14, 2015, from [https://www.youtube.com/watch?v=xh\\_xRnODctk](https://www.youtube.com/watch?v=xh_xRnODctk)

Kampela, A. (2014a). Hangout Violão EntreVistas recebe Arthur Kampela e Ricardo Tacuchian. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Kampela, A. (2014b). Phalanges, For Harp Solo by Arthur Kampela (1995) - Harpist Jacqui Kerod. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=0iHyvZjZ-3M>

Kampela, A. (2015b). Happy Days for flute and electronics, by Arthur Kampela - Performer: Margaret Lancaster. Retrieved July 13, 2016, from <https://vimeo.com/121183241>

Kampela, A. (2015d). MIGRO for Guitarist and 5 Mobile Ensembles (PREMIERE + REHEARSAL Whole piece). Retrieved March 2, 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=HbFNMYtlEwv>

Kampela, A. (2015e). Not I Holographies for french horn, player's voice and light by Arthur Kampela performed by David-Byrd Marrow. Retrieved March 2, 2016, from <https://vimeo.com/121198897>

Kampela, A. (2015f). Probe for 3 female voices and 2 contrabass clarinets (2015) by

Arthur Kampela. Retrieved March 13, 2016, from <https://vimeo.com/140851543>

Kampela, A. (2016a). Arthur Kampela: Uma Faca Só Lâmina ('A Knife All Blade'). Retrieved June 25, 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=HWZlpKVxrUk>

Kampela, A. (2016b). Depoimento para o CD Universo em expansão. Retrieved September 10, 2016, from <http://danielmurray.com.br/universosemexpansao/arthur-kampela.html>

Kampela, A. (2016f). Post sobre Nosturnos. Retrieved August 3, 2016, from <https://www.facebook.com/arthur.kampela/posts/1224443434265055>

Kampela, A., Griffin, S., & Beeferman, G. (2013). Momenta Quartet with Gordon Beeferman & Arthur Kampela. Retrieved July 5, 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=g5FyLkPscJU>

Kampela, A., & Lindberg, M. (2009). Interview between Lindberg and Kampela, as recorded live at Symphony Space. Retrieved July 6, 2016, from <http://www.wqxr.org/#!/story/1871-contact/>

Kampela, A., & Moura, J. (2006). Kalvos damian. Retrieved August 20, 2010, from <http://www.kalvos.org/nkshows.html>

Molloy, M. (2015). Album Review: Similar Motion by Momenta Quartet. Retrieved March 12, 2016, from <http://secondinversion.org/tag/a-knife-all-blade/>

Telles, A. (2003). Dossier Olivier Messiaen. Retrieved June 29, 2015, from [http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_notas\\_soltas\\_articles&sn=dossier\\_olivier\\_messiaen&rn=5](http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_notas_soltas_articles&sn=dossier_olivier_messiaen&rn=5)

Zanon, F. (2007). O violão brasileiro: Harry Crawl e Arthur Kampela. Retrieved June 13, 2010, from <http://vcfz.blogspot.co.uk/2007/07/82-harry-crawl-e-arthur-kampela.html>

Zanon, F. (2011). Fórum violao.org - Música Espectralista para Violão Postado por FZanon em 02 maio 2011 - 17:32 em Violão. Retrieved May 2, 2011, from <http://www.violao.org/topic/11206-musica-espectralista-para-violao/page-8?hl=%252Bkampela+%252Bescreve+%252Bmuita+%252Bcoisa+%252Bassim+%252Btamb%25E9m+%252C+%252Bapesar+%252Bjurar+%252Bque+%252Btudo+%252Bque+%252Bescreve+%252Btoc+%25E1vel.+%252Btem+%252Bgente+%252Bque+%252Btoma+%252Bisso+%252Bcomo+%25>

## Jornal

Cascudo, T. (2002). Messiaen, dez anos depois. *Público*. Retrieved from <http://www.publico.pt/noticias/jornal/messiaen-dez-anos-depois-175877>

Kozinn, A. (2008). At Gathering of Guitarists , Symphony for Six Strings. *The New York Times*. Retrieved from [http://www.nytimes.com/2008/07/01/arts/music/01mann.html?ref=arts&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/07/01/arts/music/01mann.html?ref=arts&_r=0)

Pécora, A., Jovanovic, A., Massi, A., Pignatari, D., Chiampi, I., Barroso, I., ... Leite, S. U. (2000). Os dez mais! Brasileiros. *Folha de São Paulo*, 02/01/2000, Caderno Mais. Retrieved from <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2000/01/02/72/>

Perpetuo, I. F. (2009). Brasileiro compõe obra para Filarmônica de NY. *Folha de São Paulo*, 1–2.

## Partitura

Ferneyhough, B. (1981). Second string quartet. Londres: Edition Peters.

Ferneyhough, B. (1988). Third string quartet. Londres: Peters Edition Ltda.

Kampela, A. (1977). Estudo 1977

Kampela, A. (1979). Ponteio

Kampela, A. (1982). Balada

Kampela, A. (1983). Fandango

Kampela, A. (1990). Percussion Study I (manuscrito)

Kampela, A. (1990). Percussion Study I

Kampela, A. (1993). Percussion Study II

Kampela, A. (1997). Percussion Study III

Kampela, A. (2003). Percussion Study IV (Exoskeleto)

Kampela, A. (2007). Percussion Study V (Exoskeleto II)

Kampela, A. (2007b). Elastics II, for flute(s), guitar and electroacoustic sounds. New York.

Kampela, A. (2011). Motets

# **ANEXOS E APÊNDICES**

- 1 – Nota explicativa das Extended Techniques (*Percussion Study I*)
- 2 – Uma faca só lâmina (João Cabral de Melo Neto)
- 3 – Entrevista de Arthur Kampela concedida a mim (2006)
- 4 - Transcrição da Conferência proferida por Arthur Kampela em 03/12/2013 na Universidade de Aveiro
- 5 – Questionários e depoimentos



## **Anexo 1 – Nota explicativa das Extended Techniques (Percussion Study I)**

A explicação das ExtTec conforme apresentadas na peça PSI se aplica a toda a série *Percussion Studies*. Tais notas descrevem os símbolos dos exemplos contidos na presente tese.









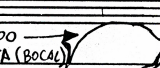
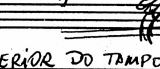

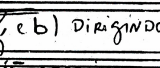














R.H. - RIGHT HAND - MÃO DIREITA  
L.H. - LEFT HAND - MÃO ESQUERDA  
STR. - STRINGS - CORDAS

TABLATURA INDICATIVA  
DE ARTICULAÇÕES.

R.H.  
a, m, i = SEM APOIO  
a, m, i = COM APOIO

242  
RUA DE MAIO, 242  
A. S. NONVASSO  
MÚSICAS E INSTRUMENTAIS

- 1) -  - LIGADURA DE MÃO ESQUERDA (SEM NOTA PRECEDENTE)
- 2) -  - PUXAR A CORDA COM O POLEGAR (COM SFZ COMO UM PIZZ. BARTÓK)
- 3) -  - MÃO DIREITA (R.H.) SOBRE O TAMPO FRONTAL INFERIOR →  (RIGHT HAND)
- 4) -  - MÃO ESQUERDA (L.H.) SOBRE O TAMPO FRONTAL INFERIOR (BEM ABAIXO DO TERMINO DO BRAÇO)
- 5) -  - BATER COM O POLEGAR DIREITO NA PARTE SUPERIOR DO TAMPO (APROXIMADAMENTE ACIMA DA ROSETA (BOCAL))  (R.H.)
- 6) -  - BATER COM O POLEGAR DIREITO NA PARTE INFERIOR DO TAMPO: A) - DIRIGINDO-SE PARA A BORDA (LATERAL INFERIOR DIREITA) (REGIÃO APROXIMADA DE ATAQUE)  B) - DIRIGINDO-SE PARA A BORDA (LATERAL INFERIOR ESQUERDA) 
- 7) -  - SOM DE UNHA NA BORDA DO INSTRUMENTO (LATERAL INFERIOR DIREITA) (QUANDO A ARTICULAÇÃO É "ARPEJADA" E/OU ININTERROMPTA A UNHA DO POLEGAR DEVE BATER CONTRA O TAMPO FRONTAL (EX: f a m i p (R.H.))  (R.H.)
- 8) -  A) - BATER COM O POLEGAR DIREITO SOBRE AS CORDAS (5) e (6), PRODUZINDO UM RUIDO METÁLICO E SECO. (MESMA POSIÇÃO DE MÃO DIREITA DA ILUSTRAÇÃO RELATIVA AO 5º SÍMBOLO DESUÍTO).  
B) - MESMO SOM ANTERIORMENTE DESUÍTO, PORÉM PRODUZIDO PELA MÃO ESQUERDA SOBRE O TOTAL DAS CORDAS DO INSTRUMENTO.  
(MESMA POSIÇÃO DE MÃO ESQUERDA DA ILUSTRAÇÃO 4º SÍMBOLO DESUÍTO) BATENDO, DESTA VEZ, SOBRE TODAS AS CORDAS NA ALTURA DO BOCAL.
- 9) -  - TREMOLO IRREGULAR E MAIS RÁPIDO POSSÍVEL.
- 10) -  (STR.) - PUXAR A CORDA/"NOTA" PARA FORA DO BRAÇO. PODE-SE INDICAR A ALTURA "PRETITA" OU SOMENTE GLISSAR A PARTIR DESTA ALTURA, LITANDO A VÍDEA FORA DO BRAÇO  
MESMO  QUANDO A NOTA VEM ACOMPANHADA DA INDICAÇÃO DE CORDA (x/3) SIGNIFICA APENAS UM CAMPO DE "ALTURAS" PRÓXIMA À NOTA INDICADA
- 11) -  (STR.) - O TRACO ENTRE PARENTÊSES INDICA FAZER O GRUPO RÍTMICO COMO UMA APOGIATURA SEM "PERDER" O TEMPO MÉTRICO DO COMPASSO.
- 12) -  - ACELERANDO AD LIBITUM  
13) -  - DESACELERANDO AD LIBITUM  
14) -  - RESPIRAÇÃO  
15) -  - RESPIRAÇÃO CURTA  
16) -  - MAIS RÁPIDO POSSÍVEL  
17) -  - MÉDIA  
18) -  - CURTA

## **Anexo 2 – (J. C. de M. Neto, 1968) Uma Faca Só Lâmina - João Cabral de Melo Neto**

Este poema é composto de 348 versos organizados em nove partes intituladas pelas letras de A a I (cada parte contendo oito quadras de rimas pares), uma introdução e um epílogo. Ele é construído através de relações comparativas de três objetos: a bala, o relógio e a faca.

Sousa (Sousa, 2007) afirma que o início deste poema já indica que ele é constituído por um discurso interrompido. A expressão inicial: “Assim como” provoca a sensação de continuidade de uma fala anterior, ao mesmo tempo que pressupõe um diálogo e um interlocutor. Tal sensação é confirmada por outras expressões presentes no poema, como “qual” e “igual”.



Assim como uma bala  
 enterrada no corpo,  
 fazendo mais espesso  
 um dos lados do morto;  
 assim como uma bala  
 do chumbo pesado,  
 no músculo de um homem  
 pesando-o mais de um lado  
 qual bala que tivesse  
 um vivo mecanismo,  
 bala que possuísse  
 um coração ativo  
 igual ao de um relógio  
 submerso em algum corpo,  
 ao de um relógio vivo  
 e também revoltoso,  
 relógio que tivesse  
 o gume de uma faca  
 e toda a impiedade  
 de lâmina azulada;  
 assim como uma faca  
 que sem bolso ou bainha  
 se transformasse em parte  
 de vossa anatomia;  
 qual uma faca íntima  
 ou faca de uso interno,  
 habitando num corpo  
 como o próprio esqueleto  
 de um homem que o tivesse,

e sempre, doloroso,  
 de homem que se ferisse  
 contra seus próprios ossos.

A

Seja bala, relógio,  
 ou a lâmina colérica,  
 é contudo uma ausência  
 o que esse homem leva.  
 Mas o que não está  
 nele está como uma bala:  
 tem o ferro do chumbo,  
 mesma fibra compacta.  
 Isso que não está  
 nele como a coisa ciosa  
 presença de uma faca,  
 de qualquer faca nova.  
 Por isso é que o melhor  
 dos símbolos usados  
 é a lâmina cruel  
 (melhor se de Pasmado):  
 porque nenhum indica  
 essa ausência tão ávida  
 como a imagem da faca  
 que só tivesse lâmina.  
 nenhum melhor indica

aquele ausência sôfrega  
 que a imagem de uma faca  
 reduzida à sua boca.  
 que a imagem de uma faca  
 entregue inteiramente  
 à fome pelas coisas  
 que nas facas se sente.

B

Das mais surpreendentes  
 é a vida de tal faca:  
 faca, ou qualquer metáfora,  
 pode ser cultivada.  
 E mais surpreendente  
 ainda é a sua cultura:  
 medra não do que come  
 porém do que jejua.  
 Podes abandoná-la  
 essa faca intestina:  
 jamais a encontrarás  
 com a boca vazia.  
 Do nada ela destila  
 a azia e o vinagre  
 e mais estratagemas  
 privativos dos sabres.  
 E como faca que é,

fervorosa e energética,  
 sem ajuda dispara  
 sua máquina perversa:  
 a lâmina despida  
 que cresce ao se gastar,  
 que menos dorme  
 quanto menos sono há,  
 cujo muito cortar  
 lhe aumenta mais o corte  
 e se vive a se parir  
 em outras, como fonte.  
 (Que a vida dessa faca  
 se mede pelo avesso:  
 seja relógio ou bala,  
 ou seja faca mesmo.)

C

Cuidado com o objeto,  
 com o objeto cuidado,  
 mesmo sendo uma bala  
 desse chumbo ferrado,  
 porque seus dentes já  
 a bala os traz rombudos  
 e com facilidade  
 se em botam mais no músculo.  
 Mais cuidado porém

quando for um relógio  
 com o seu coração  
 aceso e espasmódico.  
 É preciso cuidado  
 por que não se acompasse  
 o pulso do relógio  
 com o pulso do sangue,  
 e seu cobre tão nítido  
 não confunda a passada  
 com o sangue que bate  
 já sem morder mais nada.  
 Então se for faca,  
 maior seja o cuidado:  
 a bainha do corpo  
 pode absorver o aço.  
 Também seu corte às vezes  
 tende a tornar-se rouco  
 e há casos em que ferros  
 degeneram em couro.  
 O importante é que a faca  
 o seu ardor não perca  
 e tampouco a corrompa  
 o cabo de madeira.

D

Pois essa faca às vezes

por si mesma se apaga.  
 É a isso que se chama  
 marébaixa da faca.  
 Talvez que não se apague  
 e somente adormeça.  
 Se a imagem é relógio,  
 a sua abelha cessa.  
 Mas quer durma ou se apague:  
 ao calar tl motor,  
 a alma inteira se torna  
 de um alcalino teor  
 bem semelhante à neutra  
 substância, quase feltro,  
 que é a das almas que não  
 têm facas-esqueleto.  
 E a espada dessa lâmina,  
 sua chama antes acesa,  
 e o relógio nervoso  
 e a tal bala indigesta,  
 tudo segue o processo  
 de lâmina que cega:  
 faz-se faca, relógio  
 ou bala de madeira,  
 bala de couro ou pano,  
 ou relógio de breu,  
 faz-se faca sem vértebras,  
 faca de argila ou mel.  
 (Porém quando a maré  
 já nem se espera mais,

eis que a faca ressurgue  
com todos seus cristais.)

E

Forçoso é conservar  
a faca bem oculta  
pois na umidade pouco  
seu relâmpago dura  
(na umidade que criam  
salivas de conversas,  
tanto mais pegajosas  
quanto mais confidências).

Forçoso é esse cuidado  
mesmo se não é faca  
a brasa que te habita  
e sim relógio ou bala.  
Não suportam também  
todas as atmosferas:  
sua carne selvagem  
quer câmaras severas.  
Mas se deves sacá-los  
para melhor sofrê-los,  
que seja algum páramo  
ou agreste de ar aberto.  
Mas nunca seja ao ar  
que pássaros habitem.

Deve ser a um ar duro,  
sem sombra e sem vertigem.  
E nunca seja à noite,  
que estas têm as mãos férteis,  
Aos ácidos do sol  
sseja, ao sol do Nordeste,  
à febre desse sol  
que faz de arame as ervas,  
que faz de esponja o vento  
e faz de sede a terra.

F

Quer seja aquela bala  
ou outra qualquer imagem,  
seja esmo um relógio  
a ferida que guarde,  
ou ainda uma faca  
que só tivesse lâmina,  
de todas as imagens  
a mais voraz e gráfica,  
ninguém do próprio corpo  
poderá retirá-la,  
não importa se é bala  
nem se é relógio ou faca,  
nem importa qual seja  
a raça dessa lâmina:

faca mansa de mesa,  
 feroz pernambucana.  
 E se não a retira  
 quem sofre sua rapina,  
 menos pode arrancá-la  
 nenhuma mão vizinha.  
 Não pode contra ela  
 a inteira medicina  
 de facas numerais  
 e aritméticas pinças.  
 Nem ainda a polícia  
 com seus cirurgões  
 e até nem mesmo o tempo  
 como os seus algodões.  
 E nem a mão de quem  
 sem o saber plantou  
 bala, relógio ou faca,  
 imagens de furor.

## G

Essa bala que um homem  
 leva às vezes na carne  
 faz menos rarefeito  
 todo aquele que a guarde  
 O que um relógio implica  
 por indócil e inseto,

encerrado no corpo  
 faz este mais desperto.  
 E se é faca a metáfora  
 do que leva no músculo,  
 facas dentro de um homem  
 dão-lhe maior impulso.  
 O fio de uma faca  
 mordendo o corpo humano,  
 de outro corpo ou punhal  
 tal corpo vai armando,  
 pois lhe mantendo vivas  
 todas as molas da alma  
 dá-lhes ímpeto de lâmina  
 e cio de arma branca,  
 além de ter o corpo  
 que a guarda crispado,  
 insolúvel no sono  
 e em tudo quanto é vago,  
 como naquela história  
 por alguém referida  
 de um homem que se fez  
 memória tão ativa  
 que pôde conservar  
 treze anos na palma  
 o peso de uma mão,  
 feminina, apertada.

## H

Quando aquele que os sofre  
trabalha com palavras,  
são úteis o relógio,  
a bala e, mais, a faca.

Os homens que em geral  
lidam nessa oficina  
têm no almoxarifado  
só palavras extintas:  
umas que se asfixiam  
por debaixo do pó  
outras despercebidas  
em meio a grandes nós;  
palavras que perderam  
no uso todo o metal  
e a areia que detém  
a atenção que lê mal.  
Pois somente essa fraca  
dará a tal operário  
olhos mais frescos para  
o seu vocabulário  
e somente essa faca  
e o exemplo de seu dente  
lhe ensinará a obter  
de um material doente  
o que em todas as facas  
é a melhor qualidade:  
a agudeza feroz ,

certa eletricidade,  
mais a violência limpa  
que elas têm, tão exatas,  
o gosto do deserto,  
o estilo das facas.

I

Essa lâmina adversa,  
como o relógio ou a bala,  
se torna mais alerta  
todo aquele que a guarda,  
sabe acordar também  
os objetos em torno  
e até os próprios líquidos  
podem adquirir ossos.  
E tudo o que era vago,  
toda frouxa matéria  
para quem sofre a faca  
ganha nervos, arestas.  
Em volta tudo ganha  
a vida mais intensa,  
Com nitidez de agulha  
e presença de vespa.  
Em cada coisa o lado  
que corta se revela,  
e elas que pareciam

redondas como a cera  
 despem-se agora do  
 caloso da rotina,  
 pondo-se a funcionar  
 com todas suas quinas  
 Pois entre tantas coisas  
 que também já não dormem,  
 o homem a quem a faca  
 corta e empresta seu corte,  
 sofrendo aquela lâmina  
 e seu jato tão frio,  
 passa, lúcido e insone,  
 vai fio contra fios.

\*

De volta dessa faca,  
 amiga ou inimiga,  
 que ais condensa o homem  
 quanto mais o mastiga;  
 de volta dessa faca  
 de porte tão secreto  
 que deve ser levada  
 como o oculto esqueleto;  
 da imagem em que mais  
 me detive, a da lâmina,  
 porque é de todas elas

certamente a mais ávida;  
 pois de volta da faca  
 se sobe a outra imagem,  
 àquela de um relógio  
 picando sob a carne,  
 e dela àquela outra,  
 a primeira, a da bala,  
 que tem o dente grosso  
 porém forte a dentada  
 e daí à lembrança  
 que vestiu tais imagens  
 e é muito mais intensa  
 do que pode a linguagem,  
 w afinal à presença  
 da realidade, prima,  
 que gerou a lembrança  
 e ainda a gera, ainda,  
 por fim à realidade,  
 prima e tão violenta  
 que ao tentar apreendê-la  
 toda imagem rebenta.

**Anexo 3 – (C. D. de Andrade, 1983) A Máquina do Mundo - Carlos Drummond  
de Andrade**

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco  
se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas  
lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,  
a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.  
Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável  
pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar  
toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.  
Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera  
e nem desejaria recobrá-los,



se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,  
convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,  
assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,  
a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:  
"O que procuraste em ti ou fora de  
teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,  
olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,  
essa total explicação da vida,  
esse nexo primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo  
se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo."  
As mais soberbas pontes e edifícios,  
o que nas oficinas se elabora,  
o que pensado foi e logo atinge  
distância superior ao pensamento,  
os recursos da terra dominados,  
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre  
ou se prolonga até nos animais  
e chega às plantas para se embeber  
no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,  
na estranha ordem geométrica de tudo,  
e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que todos  
monumentos erguidos à verdade:  
e a memória dos deuses, e o solene  
sentimento de morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,  
tudo se apresentou nesse relance  
e me chamou para seu reino augusto,  
afinal submetido à vista humana.  
Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,  
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,  
a esperança mais mínima — esse anelo  
de ver desvanecida a treva espessa  
que entre os raios do sol inda se filtra;  
como defuntas crenças convocadas  
presto e fremente não se produzissem  
a de novo tingir a neutra face  
que vou pelos caminhos demonstrando,  
e como se outro ser, não mais aquele  
habitante de mim há tantos anos,  
passasse a comandar minha vontade  
que, já de si volúvel, se cerrava

semelhante a essas flores reticentes  
em si mesmas abertas e fechadas;  
como se um dom tardio já não fora  
apetecível, antes despiciendo,  
baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.  
A treva mais estrita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,  
se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.

## Apêndice 1 – Entrevista de Arthur Kampela concedida a mim em 2005

A entrevista transcrita a seguir foi realizada em 28 de dezembro de 2005 na casa da mãe do compositor em Copacabana – RJ. A transcrição preserva a informalidade do texto falado, no entanto, algumas pequenas indioscricias foram suprimidas sem prejuízo do conteúdo. Muitas dessas adaptações têm o objetivo de facilitar a compreensão do texto, como a supressão de palavras em inglês das quais o compositor utilizou para indagar o correspondente em português. Outra adaptação foram as pausas, que eram úteis para o sentido da fala e que foram substituídas por reticências. Antes de começarmos a entrevista conversávamos sobre a peça *Antropofagia* e a entrevista iniciou como uma continuação desta conversa.

( --- )

**Ferando Cury (FC)** – Você tinha falado da peça que vai para Alemanha, é essa?

**Arthur Kampela (AK)** – Sim, é essa. Ela se chama *Antropofagia*, essa peça é para guitarra elétrica e 16 músicos, mas é a orquestra inteira... flauta, oboé tocando com córneo inglês, vai ser tocada agora em 2006, harpa, piano, tudo... violão, mas violão acústico como o seu...

**FC** - Microfonado?

**AK** – Sim, microfonado. Bandolin, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, um de cada, mas é uma partitura... Isso aqui é só o começo, é uma parte mais gráfica onde eles trabalham com... E todos esses materiais, uma coisa que eu gosto de enfatizar: Todo o meu trabalho com música com *Extended Techniques* derivou do meu trabalho diretamente com o violão, porque eu acho que qualquer compositor tem que partir do som. Independente da estética que você usa, você tem que explorar o instrumento de duas formas, para mim, a primeira forma, não só pelo o que o instrumento pode lhe dar ou do que ele traz de repertório e técnicas tradicionais, mas também, de como o instrumento é construído, a sua morfologia já tem intrinsecamente certas coisas... O violão é um instrumento acústico, instrumento de madeira, então implicitamente já há gestos percussivos, mesmo que você não queira (...) Sem querer você já esbarra aqui, pega ali e não sei o quê. Se esses gestos, que são limitados, que não tem o leque da,

digamos, técnica tradicional (com seus milhões de gestos e tal) é codificado, você pode criar uma linguagem para as mãos. Então, muitas de minhas obras, para todos os instrumentos são trabalhadas muito nas possibilidades morfológicas do instrumento, o que eu chamo *motoric themes* – temas motóricos – isso tem muito a ver com os *Percussion Studies*, por quê? Porque na verdade todos os efeitos que eu fiz no *Percussion Studies*, como tocar na madeira e não sei o quê, isso já foi inventado em 1920... Por exemplo... Cage... Cowell, antes né?! O cara que escreveu, para mim, uma das maiores obras da métrica do século XX, né?! *New Musical Resources*, que é um livro fenomenal sobre ritmo, mas o Cowell estudou também os *clusters* no piano, essa coisa toda veio dele. Daí veio toda essa maneira de trabalhar com instrumento e tal, mas o importante é que, independente dessas coisas terem todas sido descobertas antes, o que eu fiz nos *Percussion Studies* foi reaplicar isso de uma maneira elegante e motóricamente efetiva para o instrumento. Então, como eu tinha um número limitado de gestos a fazer, eu queria que esses gestos subissem à superfície do texto composicional de uma maneira tão flexível quanto as notas que você toca, pois se você toca uma nota (dó-ré-mi) você está num espaço que eu chamo de espaço homogêneo, você vai de um ponto ao outro, então já é uma técnica que você controla. Agora, se você tocar uma nota ré e, em seguida, tocar um efeito percussivo, geralmente, o que se pensa é que tem um ruído nessa comunicação (...) e muito das peças que foram compostas para violão que usavam outros efeitos, raspagem... percussivas... são peças que você tem quase que parar para fazer essas coisas. Então, o que acontece? A peça estruturalmente se enfraquece. Então você toca o violão e aí você [subitamente para e percurte um ritmo regular sobre a mesa]... Então a pessoa fala: a técnica de se bater sobre o tampo de trás. Não é técnica, é um erro! Não é técnica, isso é só um efeitozinho. Então entre os milhões de efeitos possíveis, você só pode fazê-los se você tiver uma maleabilidade, uma flexibilidade, uma independência entre as mãos. Se a sua mão esquerda trabalha em uma certa parte do instrumento e sua mão direita pode ficar livre, essa mão direita tem a habilidade e a rapidez para responder ao que a mão esquerda fez, aí você começa a criar parâmetros de aplicação dos gestos. Você entendeu o que eu falei?

[Voltando-se novamente para a partitura da peça *Antropofagia*] Os instrumentos todos trabalham, nesta peça, por exemplo, que eu acabei e que vai ser tocada na Alemanha, ela trabalha com os instrumentos de uma forma similar, eu gosto de ter os instrumentos perto de mim,

mesmo que eu não toque neles. Posso sentir qual a relação entre sopro e dedo, posso trabalhar com técnicas que (...) Posso saber em quanto tempo o cara tira o instrumento da boca, se ele é um sopro, e faz um *clik-tongue* um "zzz", "tcloo", "chhh". Eu começo a trabalhar com o instrumento da mesma maneira que eu trabalhei com o violão que é a peça fundamental da minha viagem composicional. E a harpa por exemplo, eu tive a harpa em minha casa, não para essa peça, mas para uma peça antiga chamada *Phalanges*, então eu aprendi muito sobre a articulação do instrumento, o qual eu traduzo aqui de novo. O violino eu tenho, eu tenho a viola, eu tenho um *cello*... não é para que isso sirva de muleta, pelo contrário. Ligety mesmo fala quando ele compõe os seus estudos. Ele fala: "Eu preciso intimamente da relação motórica." Essa coisa de sentar com o papel a frente e não sei o quê, é só para exame estrutural. É claro que, se ficar fazendo coisas, (...) é o lado capenga... Os violonistas que não são compositores - a maioria deles, diga-se de passagem - faz aquela coisinha... aquela coisinha... mas não estão vendo a coisa estrutural completa. Então as pessoas falam: "Isso é muito bom, isso é muito isso". Eu digo que é fraco! É fraco composicionalmente! Tem milhões de coisas fracas composicionalmente. O problema é que os "caras", apesar de fazerem uma coisa incrível com as mãos, eles não se distanciam do instrumento e eu, como compositor, é o que eu faço mais. Quer dizer a minha entrada no instrumento só existe para que eu me distancie do instrumento, para vê-lo não como um violão, que eu toco e que faz isso e aquilo, mas como um objeto sonoro; e esse passo atrás o "sujeito" que está preso ao violão, ou no violino, por exemplo, tentando fazer uma peça, ele não vê. Porque ele está estritamente pensando no passado, independente do valor e da beleza de músicas como Barrios e etc. etc. Eles não têm a distância de outros compositores que veem o instrumento como objeto sonoro e podem pensar estruturalmente o que fazer e não ficar apegado a esse efeito daqui. Muitas pessoas me perguntam: "Quando você faz isso aqui, você não fica apegado ao instrumento?" Eu respondo que pelo contrário, eu não fico apegado ao instrumento, porque eu tenho o meu lado composicional. Se não, eu não poderia escrever um *score* como esse [enquanto aponta para a partitura da peça *Antropofagia*].

Essa partitura [*Antropofagia*] começa com uma apresentação de materiais escritos graficamente, por segundos e tal. E depois entra uma coisa estritamente rítmica. Isso é uma coisa muito interessante e quem me levou a pensar isso foi mais uma vez, o instrumento que eu toco,

o violão. De novo por causa da viceralidade da minha relação com o instrumento é que eu comecei a entender a relação entre estrutura composicional e gestos motóricos. Gestos motóricos, que... (gestos já são motóricos, isso é uma redundância), digamos a ergonômica que cerca a projeção do som no instrumento é um tema estrutural que eu apliquei porque ela me força a ver onde certas coisas podem acontecer, ou não. O compositor tem que se cercar de possibilidades, de lugares e de regras. Quando você faz uma peça, você não quer todas as possibilidades do mundo em cima de você. Isso é o que faz o sujeito amador, ou o sujeito que [diz:] "...quero fazer, mas eu não sei o que vou fazer...." Você tem que fazer o contrário, seu sistema é um sistema de coar. O verdadeiro material é tudo o que você não usa. Eu sei que eu tenho aquele som ótimo, aquilo é ótimo, mas eu não quero usar isso. Apesar disso, eu trabalho muito com técnicas novas de articulação instrumental que são geralmente criadas e são geralmente levadas a frente por essa técnica de coar o material, mesmo assim eu tenho milhões de coisas. Então se eu me colocar mais e mais coisas eu vou começar a "aguar"... "aguar" a obra. Então, por isso que através do violão eu cheguei a uma noção rítmica bastante precisa. Porque quando você toca o instrumento, por exemplo, e você faz alguns efeitos, você começa a pensar: "O que eu faço depois disso?" Na verdade, se você pensar: "O que eu faço depois disso? O que eu uso?" Como geralmente todo mundo pensaria. Você começa a cair em perguntas como: "Por que não isso? Por que não aquilo? Por que não aquilo?" E é exatamente o contrário que composicionalmente e estruturalmente o ritmo te oferece. Então eu comecei a trabalhar. Nessa peça aqui [*Antropofagia*] já se ilustra bem, com ritmos muito complexos, mas esses ritmos complexos, não podiam ser complexos gratuitamente, eles tinham que ser complexos na maneira que eles fossem a ignição para o próximo ritmo. Essa passagem entre ritmos de configuração complexa, com *ratios* de diferentes quantidades, ilustra bem a maneira de colocar esses efeitos limitados, no caso da guitarra elétrica, que é o instrumento solista, por exemplo, um ruído e uma nota, duas notas e um ruído "e mais não sei o que" de uma forma ergonômica, clara e eles saltam a sua frente, pois se você faz uma coisa em que existe som e ruído vai sair assim [exemplifica percutindo um ritmo regular e repetitivo enquanto canta uma melodia simples] por mais que isso seja bonitinho e tal, isso não caracteriza o porquê de certas coisas, isso não dá uma noção de frase. Mas se as frases começam a ser [repete o exemplo anterior mas o ritmo passa a ser percutido irregularmente] Você começa

a perceber que pode ampliar, você pode alargar, você pode comprimir, você pode trabalhar com macro estrutura, com micro estrutura com os mesmos gestos que você fez pequenas células e tal... Então o ritmo serve, na minha música, como um complemento da técnica e não como uma invenção a parte, que é como o compositor amador que fala: - Vou usar isso... - Você não vai usar isso, você chega aos materiais que você quer usar por causa das próprias leis, das próprias impossibilidades que você criou ao trabalhar. É como fazer uma fuga. Na fuga você tem aquelas leis harmônicas que você tem que, de certa maneira, segui-las. O *stretto* que acontece em várias partes do material, até o *stretto* verdadeiro que acontece na cabeça da fuga. Isso tudo são materiais pré-calculados, digamos assim, se é que você quer chegar ao *stretto* verdadeiro... Você pode fazer uma fuga sem ele, mas são materiais pré-calculados para que isso aconteça. Então são ideias de se trabalhar harmonicamente, de maneira que você comprima ou alargue os materiais. Exatamente como, pelo menos estruturalmente, eu penso a junção entre ritmo nessa técnica e os gestos do violão.

**FC** – Sobre o ritmo, você não acha que você parte de uma dificuldade de precisão do interprete também? Você não sofreu com isso vendo as suas peças?

**AK** – Várias vezes, ótima pergunta. O problema do ritmo é que as pessoas ainda não estão acostumadas a fazer estes ritmos... antes, digamos, da formatação da formalização do sistema tonal (digamos assim) você vai para a baixa idade média e se você pegar os textos de Machaut, Vitry e mesmo antes desse pessoal. Você vai ver, por exemplo, que o pessoal fazia... primeiro não tinha barra de compasso estabelecida, então eles faziam um ritmo de 12/8, por exemplo, muitas vezes esses ritmos e as frases, não eram frases que eram feitas metricamente iguais, sempre 12/8, mas eram 12/8, 9/8, o pessoal quando grafa para que o pessoal de hoje toque, elas alargam e comprimem. As frases eram [enquanto canta uma melodia] e mais do que isso, os ritmos de três eram muitas vezes transformados em quáteras de dois, e essas quáteras de dois, uma das pernas delas eram transformadas em quáteras de três de novo. Então, já havia intuitivamente essas coisas, quando o sistema tonal, por causa das próprias funções de se cantar motetos e não sei o que (e também nos motetos têm coisas complicadas) começou-se a codificar o sistema rítmico, e assim, eles também codificaram uma maneira de se apresentar esse sistema



rítmico. Então muitas daquelas ideias que voltaram no Stravinsky do *Le sacre du printemps*, porque na verdade esses caras da baixa idade média eles não sabiam que ritmo usar... Bem, não é que eles não sabiam, eles tinham toda informação possível, mas eles usavam isso livremente, porque as comunicações entre os condados, os reinos – como cada um tinha um estilo um pouco diferente - não era como hoje em que todo mundo sabe o que está acontecendo agora na Alemanha. Então o sujeito de um lugar desenvolvia isoladamente às vezes por 100 anos uma maneira que se tornava uma maneira familiar lá... Voltando aqui ao séc. XX, quando Stravinsky escreveu a *Sagração da Primavera*, de novo o problema da notação rítmica veio a ele, porque então ele falou: “- Mas não é assim que eu estava ouvindo. Eu estava ouvindo completamente...” Então ele começa a criar de novo essas filigranas, porque ele quer esquecer essa formatação clássica, que ainda Wagner está dentro dela e ainda o primeiro Schoenberg está dentro dela e isso é quase uma contradição ao sistema tonal, porque é um sistema que também implica a dissimetria das relações rítmicas. Se não o sistema não se justifica. É isso que eu falo.

Agora, voltando a sua pergunta e respondendo-a: Muitas vezes as pessoas tocam, e claro, tem uma versão, mas todo mundo que toca Bach, ou todo mundo que toca Beethoven, ou todo mundo que toca um Chopin, com aquelas filigranas de Chopin que têm trezentas mil notas sem ritmo... é claro que existe um direcionamento. Então, o que as pessoas têm que aprender, muitas vezes, é a se recompor, redirecionar, dentro do sistema complexo e, exatamente por causa disso, eu comecei a pensar o que significa ritmo de uma maneira mais profunda. Por exemplo, na minha tese de doutorado, na *Columbia University* eu pude fazer duas coisas. Eu pude escrever sobre uma obra minha, que é o meu quarteto de cordas que está aí<sup>314</sup> e que também usa exatamente esse material e eu me vi de novo cercado desse problema do ritmo. Eu tive uma classe com Brian Ferneyhough, que é o pai da *new complexity school*, “new-velha”, porque eu estou falando de 86. Mas, o Ferneyhough é ainda um sujeito que quando você vê os scores dele, você não acredita no nível de complexidade... O problema é que apesar de toda a sua musicalidade (eu acho o Ferneyhough fenomenal) eu questioneei a ele qual a relação com a qual ele combinava dois *ratios*

---

<sup>314</sup> Uma faca só lâmina (1998)

diferentes. E ele falou: - Não, ainda é uma relação de métrica, do metrônomo. - E isso me incomodou um pouco, porque, como eu vivi em Nova York, eu comecei a observar esse pessoal que toca Jazz - e os bateristas de Jazz - e como eles, às vezes, quando tem um solo, eu vi muitas vezes acontecendo nesses solos ritmos, que independente deles serem livres, improvisatórios e você não ter nenhuma obrigação de anota-los, uma coisa acontecia: O centro de gravidade desses ritmos se mantinham. E era impossível você escapar da leis da física quando você toca, você está num bar, tinha a área em volta e tal, e o que eu percebi é que o sujeito tocava [enquanto canta um ritmo simulando uma improvisação de bateria de jazz ] Eu falei assim: esses ritmos, se os tivesse que escrever seriam ritmos A, B, C e D, como uma permutação... Não! O que eu descobri é que é impossível! Impossível! Fisicamente impossível passar de um ritmo ao outro sem que exista uma ligação rítmica entre os dois. Existe um coeficiente matemático para ele passar de um a outro, mesmo porque ele está envelopado pelas leis físicas do local, da Terra. Então eu comecei a pensar... e um dos caras que me influenciou bastante em termos de possibilidade rítmica foi o Elliot Carter, claro que ele é um compositor americano bem proeminente, mas ele começou também a trabalhar com modulação métrica, que ocorre quando você tem um material que está vindo a uma certa velocidade, numa marca metronômica e esse material se transforma em uma outra figura, a um outro metrônomo. Por exemplo, se eu tivesse: 1, 2, 3, 4 – 1,2,3,4 (como 4 semínimas) [equanto conta, Kampela adiciona mais um número mantendo a mesma velocidade entre os números e acentuando somente o primeiro] 1,2,3,4,5 – 1,2,3,4,5 (como 5 semínimas). Esse 4 tem a mesma velocidade que esse 5, então o que estava na marca metronômica digamos de 60, passa a ser 72, se for uma quáter de 5, mas com a mesma velocidade entre as semínimas. Então existe uma junção de uma velocidade a outra, mas o Carter (digamos entres aspas), apesar do sistema dele poder prolongar-se até ritmos muito mais complexos que esse, para por aí, porque isso é uma limitação dele, do próprio material que ele escreve e eu resolvi uma vez que eu estava trabalhando com *ratios* que se contraem muito mais rapidamente, foi uma questão de *speed*... eu queria saber: como é que se eu passo de *ratio* a uma contração sob o *ratio* para outro ritmo que não se parece com o anterior. Então, eu descobri que existe uma propriedade, que se chama propriedade comutativa e associativa que é uma

coisa que as crianças aprendem lá na escola de matemática simples, que é extremamente simples, mas com o qual você pode passar de um material a outro, por exemplo, uma sextina e, sob ela, pega as 4 últimas notas e subdivide por 5, se você pegar e inverter essas relações, botar a 5 em cima e a 6 em baixo da próxima – eu tenho que mostrar isso escrito para as pessoas entenderem – é muito simples.

**FC:** Não para mim...

**AK:** Claro... o que eu estou falando para você em palavras simples é que você tem duas configurações que parecem diferentes quando você olha, mas os ritmos que as estão ligando têm a mesma velocidade. Então, isso eu percebi por causa dessa coisa do baterista que eu te falei e tal...

Essa obra [*Antropofagia*] é dividida nas primeiras quatro páginas que são uns 4 minutos, 3 páginas e ela é toda gráfica e aqui [apontando para a partitura] entra exatamente com todos os instrumentos para valorizar a aparição de cada efeito, eu fiz a mesma coisa nos *Percussions Studies* para violão que é a exposição de nota e ruído como sendo pertencente a um todo homogêneo, então, para se fazer isso, é preciso criar uma técnica (não só rítmica) mas se precisa ter o pensamento estrutural, porque isso tudo vem da técnica que você trabalha, vem da técnica violonística, por exemplo. Então o núcleo do meu pesquisar, você vê que aqui [apontando para a partitura] tudo é ritmo, não tem mais nada, é menos gráfico.

**FC:** - O contrário também acontece? Por que você falou que pensa numa relação orquestral a partir do violão, mas existem também outros instrumentos que influenciam a sua composição para violão?

**AK:** Completamente, mas ao contrário, eu jogo para trás e para frente, eu não sou um cara... o que eu digo é o seguinte: Quando eu orquestro aqui [apontando para a partitura da peça *Antropofagia*] eu não penso que eu estou orquestrando violão, o que eu penso é que eu estou trabalhando com outros instrumentos da mesma forma que eu trabalho com o violão, mas eu não tenho que ter estes instrumentos na minha mão 24 horas para fazer isto, porque eu tenho o pensamento estrutural, eu planejo como é que eu vou chegar daqui até aqui. O violão, digamos, é só um motivo de origem para a minha relação com a composição, depois que eu chego lá o violão é abandonado no sentido de muleta. Em cada instrumento a agógica e os gestos são

completamente diferentes, por exemplo, no violino você tem o arco e você tem o *pizzicato*... Por exemplo, o *pizzicato* de mão direita no violino, que é bem definido, foi uma coisa que eu trouxe para o violão, o ligado de mão direita no violão é muito confundido com a coisa da frase, qual o nome disso?

**FC:** Ligadura.

**AK:** Ligadura de frase, então isso é uma coisa que me irritava profundamente, porque eu não podia fazer uma ligadura de frase de duas/três notas, porque as pessoas pensariam que teriam que fazer o ligado de mão direita. Não. Sob cada nota que eu faço o ligado, eu importei do violino essa cruzinha que significa que essa nota é feita com ligado de mão esquerda. Também no violão que eu trabalho com ligado chamado *hamer-on* em inglês que é o... Qual o nome disso?

**FC:** Ligado ascendente.

**AK:** Ligado ascendente! Ligado... a mesma palavra, né? Eu fiz um gráfico que é um "V"<sup>315</sup> assim. E a nota, e aqui o "pauzinho" da nota. Então, se for um dó é assim, se for um sol é com 2, mas sempre a nota é um "V". Então você sabe exatamente qual a nota, e então, eu não tenho mais nenhuma obrigação com a frase, que pode acontecer qualquer espaço que eu quiser e tal. Então eu libertei um pouco, por exemplo, a frase não tem nada a ver é... isso aqui eu mantive para o ligado, por exemplo, a nota para esse ligado. Isso aqui é um ligado de mão esquerda, e também tem a vantagem de fazer ligado de mão esquerda sozinho. Então se eu botar o "V", então você pode fazer "tum, tum", você pode ficar tocando só com a mão esquerda, se você só ver o "V". Essa nota, e você põe isso aqui onde você quiser.

**FC:** Como Stanley Jordan.

**AK:** Ah?

**FC:** Como Stanley Jordan.

**AK:** É... porque uma das minhas técnicas do violão, essa técnica *Tapping Techniques*, que eu inventei, é caracterizada por isso, por querer criar a independência das mãos, como é

---

<sup>315</sup> Kampela refere-se aqui a cabeça da nota, que é, neste contexto, representada com um "V" deitado.

que eu posso passar de um ritmo ou de uma nota de uma maneira...

**FC:** Linear?

**AK:** É... de uma maneira flexível. Eu tinha que independer as mãos, porque você sabe muito bem que para fazer uma nota no violão você precisa das duas mãos, então, se você não precisar das duas mãos a outra mão pode fazer uma coisa percussiva, pode fazer uma outra coisa e, fora que... As pessoas podem até entender isso e tentar trabalhar e tentar imitar, mas cuidado com uma coisa, você pode cair no que eu chamo de *gimmick*, você pode cair na coisa besta, você pode cair na coisa: "TA-TA-TUM-TUM-TUM-TUM" Essa coisa vai completamente distanciar o efeito da nota, então você tem que realmente, quando você explora uma técnica num instrumento, você tem que ficar atento para as consequências estruturais que essa técnica pode lhe dar. Você pode ter os resultados que você quiser, e é livre, e ninguém tem que fazer do jeito que eu faço, mas é preciso pensar que há uma diferença...

**FC:** Simplesmente bater no violão?

**AK:** É claro, se você não tiver um sentido... Se você ficar repetindo-se, você vai acabar entrando na terceira vez que você faz isso e então o pessoal da plateia vai dizer: " - Tudo bem, já ouvi. Qual é o próximo?" Isso tem a ver muito com uma coisa que você me falou no começo que depois a gente pode desenvolver, não sei... Que é o seguinte: quando eu fiz essa técnica, apesar de ela implicitamente ser aberta as várias sonoridades do instrumento meu interesse primordial não era explorar a sonoridade, digamos, do tampo do instrumento, ou das várias nuances que existem no pescoço, no *neck*, no *fretboard* do instrumento... Apesar de que eu, obviamente, fazendo isso 580.000 vezes já ter visto tudo isso. Eu sei disso. Sei que se você bate ali em cima, ali no meio, ali no lado você tem diferentes sons, mas isso não é importante na minha técnica. O que eu tava querendo fazer nesta técnica era criar uma relação motórica clara, e um detalhe, eu já sabia que se você toca isso no seu violão, se você toca isso no meu violão apesar de ser... eu queria que houvesse uma generalização e não o contrário. Que você pudesse tocar aproximadamente o que eu toco e isso em todos os sentidos, né? E eu queria que o gesto fosse um gesto natural e orgânico, eu posso te demonstrar se você pegar o violão.

[Ao tomar o violão nas mãos] Uma coisa importante também é o seguinte: quando você trabalha com o instrumento, quer dizer, eu posso fazer um efeito que é simplesmente assim, se

eu jogar o violão aqui, vai ter um efeito, mas vai acontecer muita coisa. Primeiro eu vou ter que levantar a mão, botar o troço aqui... até o violão voltar para mim a música já acabou. Então essas burrices técnicas é uma coisa que eu pretendo evitar e todos os efeitos que eu faço tem que ter sutileza, nuance e tem que ter elegância. Então, por exemplo, se você faz [percutindo o tampo do violão e mantendo a mão sobre o tampo] Você aprende muito com o percussionista, porque o percussionista não bate contra o instrumento, assim... Percussionista bate para lá, então, é para cá [percutindo o tampo do violão e retirando imediatamente a mão do tampo]. Então, o efeito tem que ser muito leve. Então, você cria independência das mãos. A primeira coisa que eu fiz foi um gráfico no qual eu tenho todos os gestos que eu posso fazer com a mão esquerda sozinha, que são poucos, são muito limitados. Por esse problema é que eu tenho que criar uma relação estrutural que não é limitada. Uma relação rítmica que é bastante heterogênea, que é bastante sutil para que esses efeitos quando venham a superfície possam aparecer em tempos diferentes. Se eu faço [tocando o violão e percutindo o tampo de modo regular e repetitivo] Nessa hora você já falou: "Ok, já ouvi!" mas, se eu faço [tocando o violão e percutindo o tampo com um ritmo irregular] Mesmo essa coisa limitada, pequena e tal, você já está mais ligado até onde vai isso, porque não estou... [enquanto toca novamente o violão percutindo o tampo de modo regular e repetitivo] Assim eu estou pegando a técnica e jogando ela fora no lixo, estou pegando o ouro dela e jogando a coisa fora, então as técnicas da mão esquerda, por exemplo, ligado de mão esquerda, o ligado ascendente, o ligado descendente, claro os trinados também. Você pode fazer [toca uma sequência de trinados] E sem usar a mão direita. Tem também: [toca uma sequência de glissandos] glissandos que te dão tempo para que você trabalhe com a mão direita. Ah... tem coisas que você pode, por exemplo, fazer assim [tange as cordas com a mão esquerda] Ou você pode tocar acordes: [tange as cordas com o dedo 3 da mão esquerda enquanto o dedo 1 realiza uma pestana glissando da casa 1 ao final do braço]. Ou qualquer outro acorde que você queira. Qualquer coisa assim [tocando ligados sem notas precedentes].

Tem milhões de outras coisas, e tem também um outro detalhe que eu tenho que dizer, que pre-existiu a essa técnica, foi quando eu comecei a trabalhar uma peça chamada *Polimetria*, que usava materiais que não são próprios para o violão, que estendiam também as possibilidades sônicas do instrumento. Que eram vidro, copo e tal, que eram materiais que também foram

usados por outras pessoas, claro que eu tentei colocar esses materiais dentro de uma relação mais prática (...)Tinha madeira, vidro, plástico e metal. Mas, como eu tinha quatro pessoas, um podia preparar o próximo gesto enquanto outros estavam tocando. É uma peça gráfica e não tem as mesmas leis, as mesmas pressões, que as peças do Percussion Studies têm. Então, depois do *Percussion Study II* é que eu reincorporei essas coisas que eu tinha feito na *Polimetria*, porém, mais no final da peça.

Mas, enfim, se você... e aqui na mão direita eu também percebi que você pode, voltando ao que você falou, você pode criar percussões. Claro, em todo o tempo, mas eu não estava interessado nesse gesto, como gesto de diferenciação de timbre. Em outras palavras, eu estava interessado no aspecto tímbrico de cada gesto, eu estava interessado no aspecto tímbrico do gesto único, você entendeu? Para mim, isso significa um timbre [batendo sobre o tampo em vários locais próximos] aqui, aqui, aqui e aqui, mas é o gesto, que era a temática que seria importante para mim. Então, quando você faz um gesto assim [percutindo com a mão direita com a parte do polegar e com os demais dedos], você pode até continuar com a mesma mão, porque a mão é subdividida em duas partes. Então, todos esses estudos da ergonômica da mão e tal, então você pode [tocando um modelo parecido com os *Percussions Studies*] Então, você começa a criar relações muito mais interessantes porque sua mão está livre para fazer essas coisas. E claro que essas você pode redimensionar isso em diferentes células rítmicas. Então, por exemplo, a *Percussion Study II* é toda feita assim... [toca trecho da *Percussion Study II*]. Que é diferente do *Percussion Study I*, que é mais métrica, e é mais, digamos... o *Percussion Study I* foi uma tentativa de começar a colocar esses gestos dentro de uma forma assimétrica, mas não uma forma assimétrica radical como é o *Percussion Study II*.

O *Percussion Study I* é ainda uma tentativa de perceber metricamente como o gesto (da temática do gesto e da ergonômica das mãos) iriam ser empurrado dentro do sistema composicional. Então, metricamente, a peça não tem nenhuma novidade rítmica que seja... apesar do resultado sônico dela sim, ser completamente interessante, ser para mim a explosão nuclear da coisa, isto no *Percussion Study I*. O *Percussion Study II* trabalha com métricas que são cortadas, eu uso quiálteras de 5 e corto essas quiálteras de 5 e começo a usar 3 pernas delas, entendeu? E já na 4ª perna tem um outro ritmo de um outro compasso. Então eu uso compassos de 2/4 +

4/5 ou 3/5, aí os 2/5 que seriam as duas últimas partes do ritmo anterior já são esquecidos e começa uma coisa nova. Então, o que eu fiz? Eu acirrei a possibilidade rítmica de uma maneira mais densa para que justamente essa motórica do gesto comece a se ressaltar mais ainda na frente, e não fosse homogêneo, como no *Percussion Study I*, onde o gesto e som são praticamente equilibrado ritmicamente de certa maneira, apesar do resultado sonoro ser, digamos, similar. Porque eles tão na mesma... mas o *Percussion Study II* é muito mais...

**FC:** A *Percussion Study III* é a para viola?

**AK:** Não, o *Percussion Study III* que, diga-se de passagem, nem foi oficialmente tocada... Bem, o *Percussion Study I* e o *Percussion Study II* são estudos separados, mas que foram feitos um em relação ao outro. Então eles funcionam como uma obra em dois movimentos. Se você quiser fazer um recital e tocar só os dois você deveria chamá-los de *Danças Percussivas*, em português e se você tocar os meus estudos você chama o primeiro movimento de *Percussion Study I* e o segundo de *Percussion Study II*, se você fizer um recital de *Percussion Studies*, I, II, III e IV. Então você não vai chamar esses de "*Danças Percussivas*" e o III e o IV... são I, II, III e IV. Mas o I e o II podem ser colocados juntos. E o I e o II ganharam o primeiro concurso Rodrigo Guerra de composição da Venezuela, primeiro lugar. Foi incrível, porque divulgou muito a obra, todo mundo. No mundo inteiro tem gente tocando essa peça em algum lugar.

**FC:** E ela nem foi editada ainda né?

**AK:** Não, nem foi editada ainda. Quem vende sou eu. Porque várias editoras que se aproximaram de mim para pedir a obra, eu estudei o contrato, mas ainda tenho que renegociar e tenho outras propostas que eu tenho que ver também, e tal. Então, eu estou cansado de eu mesmo editar e mandar, eu quero que isso seja feito por editoras agora. Eu já tive várias oportunidades, várias. Eu já podia ter publicado a muitos anos atrás, mas por outros motivos eu preferi esperar. Mas, mesmo assim a obra não deixa de ser copiada e divulgada ou eu mesmo vendo para as pessoas, mas isso é outra história...

E o *Percussion Study III* é um percussion que ganhou no Uruguai o Lamarque-Pons[1998], o primeiro Lamarque-Pons, eu acho. O Eduardo Fernandes era júri, Pablo Marques...pessoal mesmo dá pesada, que estava no Uruguai, e... mandei a obra e ela ganhou também.



Agora eu fiz uma coisa a mais... o *Percussion Study I* trabalhava com, digamos, o momento inaugural entre gesto e som, *Percussion Study II* é, digamos, quase como se fosse a batida entre gesto e som, é uma fricção muito mais densa dos materiais e é uma maneira também estruturalmente de se trabalhar. Já no *Percussion Study III* eu comecei a trabalhar um pouco mais com o desenvolvimento da relação estrutural que se chama modulação micrométrica, um pouco mais, não de uma... e eu voltei um pouco, não criei situações rítmicas de se cortar quiálteras e tal, como eu fiz no *Percussion Study II*, mas eu criei variações dos materiais de uma maneira... digamos, o *Percussion Study III* é muito grande. Acho que é maior que os outros dois juntos. E ele apresenta vários desenvolvimentos possíveis para uma certa passagem. Então você tem, digamos, o 2º. movimento e o 3º. movimento é uma recriação do 2º. Movimento com diferentes ritmos, mais ou menos, e com acréscimos que eu vou colocando. São formas de variações que acontecem dentro das células e tal. E ele também começa a usar o violonista... O *Percussion Study III*, o que eu não faço no II, mas, que eu já fiz em outras obras antes, que é uma obra para violino<sup>316</sup> que usa o violinista, não só como o sujeito fazendo todos esses gestos, mas...

Voltando para o *Percussion Study III*, ele usa também a boca [exemplifica com *click-ton-gues*] Então, a obra começa a explorar as não sonoridades do violão. Outra coisa que o *Percussion Study III* faz é que ele desafina a 1ª. Corda e a 3ª. Corda a um quarto de tom e é uma maneira de começar a mudar a *scordatura* do violão. O meu trabalho nessa obra, *Antropofagia*, é todo em quarto de tom, entendeu? E a guitarra elétrica tem uma *scordatura* de quartos de tom e o violão também, o bandolim também e assim por diante... e os outros instrumentos tocam em quarto de tom e tal, e inflexões que são como oitavas e tal. O *Percussion Study III* aborda todos esses elementos. O músico também vem para o *foreground*, no sentido de usar a voz. E o *Percussion Study IV* é uma completa radicalização de tudo, de uma maneira muito interessante, que tem tudo a ver com a minha história composicional, isso é que tem que ficar bem claro. Que, número 1, eu sou compositor e isso é que tem que ficar na frente. Antes de eu pegar um instrumento, eu estou olhando pro instrumento, entende? Apesar da minha completa intimidade com o instrumento, mas, quando eu olho, eu vejo. Porque muitos caras estão aqui e.... [toca o violão

---

<sup>316</sup> Gestures, Parte III, 2.1.6

enquanto percute mequinalmente o tampo do instrumento] Eu posso fazer isso 20 horas, isso para mim não é nada... Isso não é nada, mas por que? Porque não está inserido em um contexto, tem que entender quais são os contextos que eu quero inserir as coisas, para valorizar a aparição delas. Então essa diferença para mim é entre o violonista que compõe e o compositor.

**FC:** E mesmo o ouvinte leigo percebe a diferença, certamente...

**AK:** Isso é uma coisa que eu não posso garantir, o que eu posso garantir é que, por exemplo, é a mesma coisa que se você falar assim: Se você morar numa casa feita pelo Niemeyer, ou por um arquiteto que faz só apartamentos funcionais, que você tem sua cama, seu quarto e que você está muito bem lá, você não vai falar "Pô, está bonito, está legal", você põe um quadro, fica bonitinho, você pinta a parede, faz até o troço se transformar mais na tua coisa. Mas, um arquiteto que tenha a dimensão do espaço, você pode não perceber num primeiro momento qual a diferença entre isso aqui. Você pode até achar que o cara que fez isso é um horror. Mas quando eu estava em Helsinki e vi uma coisa projetada por um super arquiteto lá com 60 janelas e não sei o que, eu entendi a casa, eu falei: "Pô, isso aqui é um prazer extraordinário, eu queria morar aqui, eu não posso..." Agora, o ouvinte leigo para perceber isso, eu não concordo... Ele pode perceber que há... ele pode perceber algumas coisas, que exista um tratamento diferente do material, mas ele pode falar muitas vezes: "Mas eu prefiro aquela outra obra feita por tal..." o gosto do sujeito é uma coisa muito relativa. Não para o compositor... eu saberia o que é importante para mim, diferenciar exatamente uma coisa que, para mim, tem um sentido estrutural. Eu posso ouvir esse sentido estrutural, ou dizer que não tem sentido estrutural muito claro.

(...)

Tem vários compositores agora que as pessoas tão tocando agora que não têm sentido estrutural nenhum. E as pessoas falam que são demais, são ótimos. Eu não concordo! Eu acho que eles são competentes para fazer aquela peça para violão, mais competentes que o sujeito que está aí na rua e não sabe tocar o violão. Mas não o são, para mim. Isso não ajuda em termos violonísticos. São todos *gimmicks*, entende? Eu, para afirmar essa coisa, tenho uma base estrutural para isso, entende? O problema é esse, se você não acirra certas perguntas... Na física é muito claro, como você acirra certos questionamentos você vai ter resultados, nem que seja daqui a 20 anos, resultados quânticos, claros, resultados que você, são imperceptíveis, você não

pode passar um certo momento... Na música não tem, porque a música vive nesse sentido horizontal porque qualquer manifestação é uma manifestação cultural. Mas existe um problema, o problema do *craftsman*, se você questionar: "Como é que eu faço essa curvinha daqui?" [apontando para a quina da mesa] Se você ficar cinco horas pensando como é que você faz isso aqui, e você faz dez quinas dessas, você vai saber mais do que o sujeito que faz a mesa. O pessoal vai ouvir e vai falar: "Pô ele fez uma mesa também! Ele fez uma mesa, ele é bom!" Não é bom! Isto é o que eu estou dizendo: *Craftsmanship*. Não é uma coisa que você pode fazer, pode tocar muitas vezes e fazer a mesa do seu tipo, e você pode dizer: - Ah, mas o que eu faço depende muitas horas e tal. - Mas, você não toma uma distância estrutural do seu material. Mesmo que você tome tem certos conhecimentos que o sujeito não tem e claro, isso não tem nada a ver com o sucesso da peça, ela pode ser superbacana, eu mesmo posso querer tocá-la, isso não tem nada a ver com a coisa leiga ou não leiga, não é isso que eu estou falando. Só que, para mim, o mais importante é me manter em um diálogo com as pessoas que eu quero dialogar. As pessoas com as quais eu quero dialogar, me apresentam problemas que eu gosto de ouvir e gosto de resolver, esses problemas existem porque eu estou imerso numa certa área, tendo uma lógica de pensamento que empacou em certos problemas, e essas pessoas me trazem certas soluções. Isso me interessa, agora os outros que estão lá em baixo – lá em baixo não no sentido detrimental – que estão fazendo as coisas delas. Toda essa margem é uma coisa que não me interessa, porque eu tenho outras perguntas a fazer. Essa margem já foi respondida por mim, é como esses "neo" esses neo movimentos em música. Nos EUA tem essa coisa neo-romantismo, isso não me interessa absolutamente, entendeu? - Ah, mas isso é "bonito para chuchu." - Até mesmo, para mim, eu não consigo mais ouvir "É bonito demais e tal." Só se a coisa tiver uma significância. Por exemplo, quando Hermeto Pascoal faz uma coisa, existe uma ponta ali que é absoluta espontaneidade junto a um certo material da música brasileira. Ele repensa a música brasileira, as vezes em uma fricção interessante, as vezes é uma coisa que me interessa buscar, me interessa ouvir. Não tudo, mas existe essa coisa, entende? Eu acho que isso não acontece com todas as pessoas e em todos os compositores. Apesar de todos os compositores que sejam competentes, eles possam vir a fazer obras que são muito bacanas e que as pessoas vão gostar muito. Isso não tem nada a ver com o que eu estou falando, entendeu?

Mas eu acho que esses movimentos de repetição, são movimentos de ... sabe, imaginação... Eu faço sempre essa distinção entre imaginação e *insight*. O que é a diferença? Os dois são a mesma coisa, tem *insight*, então você tem uma ideia e imaginação é imaginar. Mas, para mim, a imaginação é um subgrupo do *insight*, eu gosto de colocar assim, claro que a imaginação é tudo, claro que o *insight* é parte da imaginação. Mas o que é imaginação? É o sujeito falar assim: "Eu quero que você componha uma peça para violão e piano, ou violão, clarinete e violão." Então, o sujeito que é imaginativo vai trabalhar com a imaginação dele, com a técnica que ele tem, e vai escrever uma peça para clarinete e piano, passando pelas possibilidades, pelas não possibilidades e tal. O *insight* vem de antes, o *insight* pergunta: - O que é um clarinete? O que é um violão? Para que que eu vou fazer isso? O que é? - A ideia primordial é muito mais profunda, do que simplesmente a realização dessa ideia passando por etapas imaginativas. Então, quando você tem um *insight*... Por exemplo, o que são os *Percussion Studies* para violão? *Percussion Studies* para violão, te digo agora, como professor PHD da Columbia, é um *insight* completo, absoluto. Absoluto, eu sei que disso! - Eu não gosto da obra... - Pode ser uma porcaria, tá... isso é uma outra história. Isso no Brasil, essas coisas não existem, as pessoas não entendem...então deixa eu explicar isso aqui, que ninguém é meu advogado apesar de estar todo mundo tocando isso aqui. Os *Percussion Studies* são um completo *insight*! Completo! No final da música do séc. XX para violão, queira você ou não, você vai ter que passar essa pedra, não existe desvio disso, isso eu te garanto. Você pode olhar para isso e falar: - É uma merda, eu não gosto, eu nem quero ouvir. - Isso eu gosto, isso eu acho legal, que a pessoa não goste, isso para mim não tem problema, mas é como se você falasse assim: "Ó, eu não gosto da física quântica, mas não dá para não falar, não dá para não passar..." Tem que passar, se você apresentar uma coisa... tá, depois dela. Eu estou falando de uma maneira bem direta aqui para as pessoas entenderem... Claro que é muito mais sutil do que isso, e claro que tem muito mais leques de observações, e a filosofia sobre isso é muito maior. E eu digo que até mesmo a minha peça pode ser completamente ignorada e outras coisas acontecerem no violão.... Sim, pode. Mas, para ser claro eu digo, existe para mim essa coisa óbvia, porque eu conheço todo o repertório de violão. Conheço todo mundo que está fazendo as coisas agora, conheço desde... tudo! Claro que eu não conheço todas as músicas, mas eu conheço todas as tendências possíveis que

existem dentro dessa coisa, como todos os violonistas trabalhando agora conhecem também. Mas, o problema são mudanças estruturais, por exemplo, pega a Bossa-Nova, você fala: - Vamos fazer essa Bossa-Nova com esse sentido *Lounge*, com esse sentido disso aqui... - Eu acho que isso não são mudanças estruturais, as mudanças estruturais são você trabalhar na Bossa-Nova com assimetrias, por exemplo, aí você pode contribuir com certas coisas que são realmente marcos, que você vai ser obrigado a passar.

Então essas coisas dos *Percussion Studies* não tenho dúvida nenhuma, não é só uma mudança estrutural, uma mudança técnica no violão, mas vem acompanhado de dois elementos muito importantes:

1°. Você põe o violão numa posição onde nada pode ser tocado como se fosse um adaptação para o violão de uma peça original de outro instrumento. Então é próprio para o instrumento de uma maneira profundamente estrutural;

2°. Ritmicamente coloca o instrumento numa linha de diálogo com todos os outros instrumentos sem nenhum problema detrimental. Porque o violão é sempre essa coisa... fazer um arranjo, fazer uma adaptação, fazer uma peça de Chopin, porque não tem repertório, ou porque o repertório é muito conservador. O repertório de violão é profundamente conservador! Então eu acho que as pessoas têm que estar atentas.

Quando eu fiz isso eu não queria que as pessoas não tocassem, isso tem que ser claro também, porque as pessoas pensam: "você faz isso para ninguém tocar, só para você." Isso é um absurdo profundo! Tão brincando comigo? Eu passo horas da minha vida para fazer uma coisa que é humanamente possível. Quem quiser que enfrente, mas é possível, tudo é possível, qualquer gesto que eu fiz é possível. Eu pago quem não conseguir fazer! Isso é um absurdo! Então todas essas perguntas são absurdas, não existem. Porque eu trabalhei do *craft* disso demais, e quando eu trabalhava eu era o meu público, eu perguntava para mim todas essas questões, é obvio que eu perguntava.... Posso jogar o violão na parede, depois pegar ele aqui, depois jogar lá fora no edifício da frente? Com elástico e o violão vir para mim? Não, não posso. É impossível fazer isso. Só se eu vivesse em Marte, sei lá, ou em outro planeta. Mas com as leis físicas que eu trabalho, eu trabalho dentro das possibilidades, e não impossibilidades das leis físicas. É claro que eu puxo um envelope para um certo ponto, eu já vi pessoas trabalhando, usando

técnicas percussivas e tal, diferentes das minhas, mas que estão atentas também a certas coisas ergonômicas. Agora, a explosão total da coisa ergonômica – e falo, eu não tenho advogado, ninguém fala assim para mim: - Ah, o Arthur... - Agora sim, no mundo as pessoas estão reconhecendo isso – mas eu digo sem o menor ego, sem a menor pretensão, realmente eu falo muito, mas eu te digo profundamente que eu sei exatamente o que eu fiz aqui. Isso é uma divisão completa da história violonística, no sentido de uma das possibilidades e não, todas as possibilidades. Tem várias coisas sendo feitas que são extraordinárias e que eu não fiz, e eu nem tenho nada a ver com isso. Mas, esse *brunch* é uma divisão, para mim, só para citar dois grandes, depois de Villa-Lobos, depois de Leo Brouwer isso é uma – eu não falo é “a”, eu falo é “uma” – uma das óbvias coisas e possibilidades do violão contemporâneo.

Eu não tenho dúvida. Pode botar qualquer um para falar comigo o Boulez, o Ferenyough, quem você quiser... o Lachenmann, conheço todo mundo. Eu conheço esses caras, aliás. Não tem papo, é uma coisa clara. E o problema é que toda vez que você faz isso, parece que você está desvalorizando o outro, e eu estou fazendo exatamente o contrário. Eu quero deixar isso claro. Eu tenho uma tendência e uma visão para coisa, é aí que eu estou. É o meu ramo, eu faço comida de restaurante... eu faço massas, eu não faço feijão com arroz, ou eu faço feijoada muito bem, mas eu não faço camarão. Então... mas naquela feijoada eu sei tudo, entende? É isso que eu estou falando, nessa feijoada aqui eu sei tudo. Agora, gostar, não gostar e tal... é uma questão do nível, não do nível cultural, porque eu acho o brasileiro profundamente aberto, o que eu acho... é o potencial de informação que a cultura da época permite. Porque eu acho, muitas vezes quando eu faço meus shows agora, porque os meus shows são uma fricção, eu acho que esse é o terceiro movimento da música pós séc. XX. Quando eu faço meus shows, eu chego lá e toco. [toca parte da *Percussion Study I*]

O pessoal, ama, ama! Porque tem energia, tem verdade, é minha obra e eu não estou escondendo isso para ser tocada numa sala de concerto onde o padre já está rezando para os convertidos! Eu chego lá e toco para o leigo, como você falou, e eles adoram, isso é reação total. Tem shows meus em Nova York agora que são assim, depois eu toco uma Bossa-Nova atonal, e canto, depois eu boto uma peça para piano muito louca, então eu acho que a música vai ter essa tendência, onde você pode chegar num bar. O local que eu toco é uma casa de shows, que tem

gente que vem do mundo inteiro, de Gana, da Sibéria, dos EUA, Blues e tal, e as vezes tem música erudita lá e, chega no meu show, eu toco desde Bossas Novas em 7/4. Eu acho essa fricção muito interessante, por outro lado, eu vou lá para Amsterdam em Stuttgart e posso ter minha obra tocada no "Carnegie Hall" de lá, essa possibilidade do compositor estar onde a música está é outro movimento fundamental, estruturalmente tem a ver com aquela coisa que eu falei do *Percussion Study III* [exemplifica o *click-tongue*]. Mas isso não ocorre de uma maneira: La-ra-ri, la-ra... isso tiraria... eu começo a usar o músico como se ele fosse também um instrumento percussivo. Como se ele fosse também uma resposta aos materiais, isso numa terceira parte da obra. Acho que todas essas fricções são interessantes porque elas são questionamentos que eu não fiz na primeira e na segunda parte, na terceira parte eu tive o cuidado de não fazer com que isso virasse uma "partetice" qualquer, um *guimmick*, e isso, eu falei: Como é que esse som pode acontecer de maneira que toda vez que aconteça não seja.. [realiza *click-tongues* maquinalmente] Aí fica disco arranhado... Quer dizer, um questionamento leva ao outro, o terceiro questionamento é a própria apresentação do material. Eu acho que muitas vezes as pessoas têm esse medo fundamental de que para cada local que você vá, você tem que... "Ah, ali é mais jazz, vou fazer uma coisa assim mais chorinho e tal, jazz... Ali eu vou fazer uma coisa mais não sei o quê..." Eu não tenho isso, acho uma atitude profunda do compositor atual que (...) é uma atitude estrutural, não é uma atitude comportamental. Atitude comportamental é você colocar uma nova calça rasgada, botar uns óculos e tentar influenciar a pessoa que te ouve através do seu próprio visual ou de outras parafernalias. Atitude estrutural, para mim, é uma atitude onde você questiona os locais que são apresentados para você e usa esses locais como espaços composicionais. O próprio local é um dado do seu material, do que você vai apresentar. Então você não precisa se torcer (...) você precisa toda hora colocar o local em cheque. Então, para mim, é muito mais interessante cruzar e ir para um local que as pessoas estavam esperando um samba e tocar um samba que é louco, que é minimalista, que pode ser repetição para sempre. Eu gosto de colocar o local em cheque e não esperar que "todo mundo está querendo ouvir", eu gosto do contrário.

Por exemplo, no Brasil aqui... Eu adoro samba, mas quando eu comecei a fazer um samba, eu não podia fazer... [toca uma levada de samba tradicional] Eu estava fazendo um samba que

era muito mais... [toca um trecho da peça Epopeia e graça de uma raça em desencando] Que é o Jorge Sá, que é o título do meu disco que eu gravei aqui, que ninguém conheceu obviamente, que é outra grande história minha aqui no Brasil, eu tinha uma banda de 11 pessoas... o primeiro samba atonal aqui do RJ fui eu quem fiz, antes de Arrigo Barnabé, antes de qualquer coisa, eu nem conhecia Arrigo quando eu fiz minhas músicas e eu tinha essa banda toda, mas por outros motivos eu bati com minha cabeça no teto cultural daqui e o Koellreutter virou-se para mim e falou assim: "Você está 23:45h" [Imitando o sotaque carregado do Koellreutte] – o que significa: Você, Cinderela. Tem que sair! Se ficar aqui, muitas coisas vão te impedir de continuar a fazer. Muitas coisas vão te levar para boas coisas, ele me falou também, mas muitas coisas vão te impedir, é preciso que você saia e veja outras coisas e você se informe do que é possível, de quem é você. - Isso foi a última lição que ele me deu, o Koellreutter, que é um cara extraordinário.

O que eu estava falando antes, só para completar, é que o brasileiro deveria abrir o rádio e tem assim: Villa-Lobos - Bachianas brasileiras, depois a Xuxa, pode ter; Chitãozinho e Xororó, Roberto Carlos, aí vem Caetano, aí vem Flô Menezes lá de São Paulo, música eletroacústica de não sei o que, essas fricções deveriam existir. Minha peça, esse samba atonal devia tocar... A coisa para mim, que os empresários não percebem, e que acontece muito em Nova York é que a concomitância de diferentes estilos, a possibilidade de existir esses estilos, muitas vezes gera um público, que gera um interesse, gera dinheiro. Por isso que muitas vezes as pessoas vão para Nova York, porque independente delas serem um sucesso comercial, ou não – que todas elas querem – mas elas começam a questionar o espaço comercial. Isso está acontecendo bastante lá agora. Então o sujeito que toca violoncelo pode tocar no Mc'donalds, são pequenas coisas assim que começam a estourar a capa cultural de uma certa sociedade. Porque os empresários têm que perceber que se eles investem em qualidade, alguma hora eles vão recolher alguma grana, alguma hora vai existir o retorno dessa qualidade.

**FC:** Na *Percussion Study I*, você chama alguns trechos de efeito, e não necessariamente esses efeitos são percussivos. O primeiro, por exemplo, é um harpejo tocado "o mais rápido possível", o que distingue para você esse efeito do resto da obra? Porque esse trecho é um efeito?



**AK:** Porque toda situação estocástica, todos os materiais que são apresentados pontilisticamente, uma nota, um ruído percussivo, que se acumulam de uma certa maneira formando uma frase, eles viram uma gestalt. A gestalt é essa percepção imediata de um todo. Se você faz isso: [toca um exemplo em *stacatto*] você está tendo, digamos, notas separadas. Mas isso pode ser visto como um todo, mesmo que seja devagar. Então, quando você faz: [toca intervalos harmônicos agudos] Isso é uma cumulação, se a sua estrutura chegou a um certo ponto onde essas coisas aconteceram, isso passa a ser um efeito. Por exemplo, Stockhausen, na peça para 3 orquestras em *Gruppen*, tem um momento em que as três orquestras, por uma coincidência estrutural, começam a tocar uma mesma nota em 3 pontos... e então os trombones... isso chegou a um ponto em que as coisas, que estavam assimétricas, viraram uma espécie de gestalt, de um todo. Então, quando eu falo efeito, tem dois sentidos: simplesmente o efeito auditivo de uma certa passagem e o outro, o efeito no sentido *effect*, no sentido, o efeito percussivo, simples. Na verdade, quando eu faço uma coisa o mais rápido possível... [exemplifica] O que é isso? Isso, na verdade, é uma acumulação de certos gestos numa segunda. Então, na verdade, o que eu quero mostrar é que a cumulação dessas notas, quando as notas perdem a individualidade e começam a se tornar uma nuvem elas se tornam um efeito, nesse sentido auditivo. Você não está mais ouvindo "ta-ti-ti", você não está mais ouvindo uma relação intervalar. Quando você para de ouvir uma relação intervalar, pela impossibilidade, pela entropia que existe nos materiais apresentados, você cria um efeito, porque você só pode ouvir "gestaltianamente". Nesse sentido que eu uso o efeito, a minha obra é assim, ela vai trabalhando com a compressão de materiais, até que os materiais perdem o sentido. É como se você começasse a falar e "flauflauflauflau... [distorcendo a própria voz e retomando o timbre natural] e claro, porque eu gosto", então você vai de um ponto ao outro com a mesma voz, até que quando os materiais perdem o sentido de pontilista, ele se torna uma coisa que é o todo.[exemplifica] Isso é um efeito, mas isso tem que ser um efeito estrutural, tem que se chegar aí, tem que haver um motivo de se chegar aí...

**FC:** Você falou que quando pensa no timbre, principalmente da batida percussiva, a sua preocupação maior não é diferenciar o espaço no tempo. Mas a bula da *Percussion Study I*, pelo menos, é muito precisa. Isso não é uma questão tímbrica?

**AK:** Não, o timbre já está definido pelo efeito que eu quero. Nesse sentido, efeito. Se

você bate aqui, eu te digo aproximadamente a região onde bater, porque, na verdade, não me interessa que você faça aqui ou aqui, eu poderia... Em um outro *Percussion Study*, o VII, sei lá qual, que eu estou trabalhando... tem uma coisa só percussiva que eu uso... [demonstra] Porque é uma deslocação, mais do que do som, é uma deslocação espacial. E o próximo trabalho que eu estou fazendo, um trabalho que está até nesse computador, é um quarteto de cordas que é para três violas.... Eu falei da *Percussion Study IV*?

**FC:** Muito rapidamente.

**AK:** Deixa só eu responder sua pergunta que eu vou pro IV e te falo desse trabalho de três violas...

Sim [retomando a questão tímbrica], eu uso diferentes espaços... Mas quando eu faço um efeito, eu estou trabalhando só com uma certa região, onde você pode tocar. Então, se você fizer isso ou isso... [percutindo em áreas próximas do tampo] Eu não vou diferenciar na minha bula. O que eu vou diferenciar é o gesto... Quero que você faça assim. Isso aqui, ou isso seriam aproximadamente a mesma coisa, mas como você tem que tocar certas coisas... então, para mim, se você tocar aqui vai ficar difícil para você fazer certas coisas, então tem possibilidades ergonômicas que ditam aonde você vai fazer a coisa. Por isso que eu não queria ir muito e fazer.... [percutir em áreas muito distantes uma das outras] Então quando eu voltar para cá, isso vai demorar quatro horas... Então eu queria simplesmente apontar locais, mas tem gente que ainda trabalha com certas nuances, isso é aberto. Se você conseguir fazer exatamente o que eu estou falando, no ritmo que eu estou pedindo e as coisas forem um pouco diferentes, eu aprovo, *no problem*. Então, nesse sentido, eu não trabalho assim. Tem momentos, na *Percussion Study II* que eu faço: [exemplifica] que é uma óbvia vontade que eu tenho de diferenciar os sons do violão. Mas, mais do que isso, uma das coisas que eu estou querendo trabalhar... ainda mais agora, que eu tenho um violão velho, que eu estou trabalhando em colocar elementos percussivos, bem finos sobre o violão e ligá-los também a pedais de guitarra e ter efeitos com a eletrônica. Eu estava falando antes aqui, eu estava falando de toda a trajetória dos *Percussion Studies I, II e III* e que eu te falei do lance da voz...

Na verdade, o *Percussion Study IV* é a profunda radicalização de todas essas tendências,

como o *Percussion Study III* colocou o músico também no *foreground*, como parte das possibilidades... Porque você é um músico, antes de ser um guitarrista, então como músico, como um percussionista. Um percussionista pode tocar um xilofone, como pode tocar uma zabumba, como pode tocar um Roar... então qualquer gesto que você dá para o percussionista, se você traz o instrumento da sua terra, da Coreia e pede para ele tocar na sua obra, ele vai tocar. Essa minha peça aí [*Antropofagia*] termina com aqueles trocinhos do Brasil que tem na Bahia, aquelas coisinhas que parecem uma cuiquinha, que roda [roi-roi] ...

Mas o *Percussion Study IV* fez o seguinte, a maleabilidade desse troço de mover motoricamente veio da ideia, foi um *insight*. Eu sempre tive esses instrumentos comigo: viola, violino e tal. E as vezes eu pego a viola e começo a tocar como violão, mas até aí, nada... Até aí, é difícil a mão, a coisa de metal.... mas aí, uma certa hora eu falei: "Por que não tocar atrás da ponte, aqui, na frente?" E comecei a perceber que certas coisas poderiam ser feitas. Então o que eu fiz? Eu criei um quadro, que eu chamo quadro de *constraints*, quadro de possibilidades para esse instrumento, de poucas coisas que poderiam ser feitas. Então, eu coei de novo estruturalmente o que era possível, o que era confortavelmente (...) acessível, e falei: "Essas coisas eu posso fazer com a mão esquerda e essas aqui eu posso fazer com a direita." Eu comecei, não nessa ordem, necessariamente, mas comecei a trabalhar isso e comecei a reparar que certas coisas na viola que eu poderia... então, o efeito geral é muito louco, é como se o violão tivesse sido, o violão instrumento, tivesse primeiro efeito, o efeito sonoro. Você começa a ouvir uma viola tocada por um violonista, então essa viola não pode mais ser tocada por um violista. Que que existe nesse momento? É um insight total! Porque a própria situação do músico, como o cara que é preparado para tocar aquele instrumento, é mudada. Então é um insight estrutural, composicional, não é um insight "ah que bacana, isso é legal". Porque "isso é legal, isso é bacana..." O sujeito vai tocar várias vezes, como Mahler tem: toquem a viola como uma guitarra. Aí todo mundo fala: "Ah, mas essa ideia já foi feita." Foi feito nada! As pessoas não entendem! Eu tenho até uma outra crítica para fazer na minha área de música mais popular sobre essa coisa. Isso é uma burrice sintomática que eu não vejo em compositores que são similares, que eu possa perceber qual a dissimilaridade entre esses caras. Então, voltando, se você pede para o sujeito tocar a viola... [exemplifica] Você só vai transformar a viola numa merda de violão. Não existe uma passagem

orgânica, não existe um pensamento estrutural subsidiando essa ideia. Qual é a ideia? A ideia é você pegar um violonista e exportar a técnica violonística para a viola, quando isso acontece, aí você fala: “Pô, mas ele não pode tocar viola igual ao violão...” É claro que não! Eu já pensei isso? Já! Porque eu tentei 580.000 vezes exportar essa ideia e tive resultados que são aquém do que eu gostaria. Então o que que eu fiz? Eu comecei a trabalhar com pequenas possibilidades que eu poderia fazer com a viola. Aí, comecei a criar um percurso rítmico similar ao dos *Percussion Studies*, para que os efeitos comesçassem a subir a superfície em pontos diferente, assimetricamente e eles se revalorizassem.

Você sabe que certas coisas que você pode fazer que são possíveis, então essa exportação dessa técnica tem que passar por filtros estruturais, tem que passar por filtros... ter o *insight*, daquela história da imaginação. Não é só escrever uma peça para violino, ou clarinete, ou qualquer coisa, é repensar o instrumento com uma certa distância e a função do músico em uma certa distância... o que eu quero desse músico? Então essa música se chama *Exoskeleton*, que é o esqueleto dos insetos é o esqueleto que está fora, é a carapaça, como a tartaruga, como a joaninha, aquela coisa dura é o *exoskeleton*, as formigas também têm... E a ideia é passar o esqueleto da minha técnica como uma carapaça para se tocar aquele instrumento. E eu acho que isso é uma mudança profunda no questionamento de qual é o papel do músico em relação ao seu instrumento, porque antes se colocava o músico e o instrumento na frente, agora eu ponho o músico na frente e o instrumento atrás. Isso vem de muitas influências, vem de uma influência que não tem nada a ver com isso, mas agora eu faço a analogia, é Hermeto Pascoal. Hermeto Pascoal toca chifre de boi, aí ele toca um rato, toca um porco... O que ele está fazendo ali é um *insight* rustico, como um quadro do Heitor dos Prazeres. Qual é o *insight* do Hermeto? Quando ele toca o porco, ele está colocando em questionamento o uso do músico, a especificidade do músico e isso que as pessoas estão pegando, sem entenderem que ele está fazendo isso. “Caraca, que demais. O cara tocou o porco, ele é maluco!” Ele devia está falando assim: “Eu não toco o porco... Eu sou músico, eu toco qualquer coisa. Eu sou um xamã que joga o acontecimento musical para o *foreground*, para frente.” E essa mudança estrutural do Hermeto tocando porco é o que as pessoas não sabem que está acontecendo porque ninguém vai pensar como eu estou pensando. Porque eu sou músico e eu sei o que está rolando. E mesmo que

várias pessoas assim o vejam, ótimo. Mas, o ponto é esse: O ponto é que ele questiona o papel do músico como o cara que toca o piano, ou o violoncelo e não sei o quê. O que eu fiz é mais do que essa coisa só, eu exportei a técnica de um violonista para um violista, para uma viola. Então, é uma ramificação dessa ideia. Mas é uma coisa mais radical no sentido de manter o seu... Por exemplo, o Hermeto não vai tocar o porco como ele toca o piano. Ele pega o porco e toca, ele pega o contrabaixo e toca... Ali ele está mostrando a mobilidade do músico, mas ele está tocando propriamente os instrumentos que toca, o piano e o violoncelo. Eu não, influenciado por uma ideia dessa - eu estou pensando nisso agora, eu nunca pensei nisso assim - mas eu acho genial, porque essas influências existem na minha cabeça e eu fiz assim: você toca piano, qual é sua técnica? Sua técnica é essa. Então eu posso exportar você para um outro instrumento? Como? E essas coisas fazem com que o instrumentista seja de novo... traga a sua técnica, mas sem o seu instrumento. Por exemplo, eu estou fazendo agora um quarteto de corda e eletrônicas, que é um quarteto de cordas com três violas e um violoncelo, tocando tradicionalmente. As três violas tocam de uma maneira violonística, são três violonistas e eles têm pedais que acionam, que a viola... como delay, reverb e não sei o quê... E também eles têm efeitos que estão ligados ao computador, que eu já preparei.

Mas enfim, esse é um dos aspectos das minhas pesquisas, essa constante perquirição de o que que é isso, como é que eu posso transformar isso. Porque eu tenho chegado a certas coisas que eu quero fazer, quero tentar. Eu, como compositor, quero sempre ver quais são as coisas que eu quero superpor e que eu não posso superpor... Porque, na verdade, aí vai uma coisa mais filosófica. (...) Qual é o papel do artista na sociedade contemporânea? É uma coisa muito profunda, que é uma coisa que as vezes não tem função nenhuma mais. Porque a indústria de massa já se apossou dos instrumentos artísticos e começa a jogar tudo que é funcional, tudo que serve ao momento e tal. Então, toda a coisa mais profunda de questionamento histórico começa a perder um pouco o lastro e o porquê. E as vezes você sente até vontade de não ser artista porque isso se torna muito cafona. Dizer: "eu sou um artista". Você nem sabe o que é isso... O questionamento do artista tem que ser sempre fugir desses lugares comum: "eu me sinto artista, eu sou um artista, não sei o que..." Porque isso é quase como dizia o João Cabral de Melo Neto, a coisa do evitar a poesia faz melhor à poesia do que se entregar as rosas e as

flores e dizer não sei o que. Você está [sendo] simplesmente um germezinho na função social.

Então, eu acho que as estruturas sociais são muito rígidas, as estruturas políticas, as estruturas ideológicas... No tempo em que a gente vive, nada se move rápido, nada se move no sentido de experienciar novas situações. Claro que o mundo agora é muito mais rápido e muito mais coisas estão acontecendo, principalmente a internet, mas mesmo assim, você não pode mudar uma cidade, você não pode, como Drummond falou, dinamitar a ilha de Manhattan sozinho, entende? Então, qual é a função do artista? O artista, realmente a função profunda, o artista é um elemento da rejeição - isso para mim é óbvio - e não um elemento da aceitação. Esse deslocamento que aconteceu na sociedade contemporânea é uma coisa que trai a essência do artista, porque o artista é o cara que recusa... O cara que recusa a ordem estabelecida, não porque ele não gosta dessa ordem, mas porque, inevitavelmente, coisas o incomodam. Você só pode se expressar de uma certa maneira, se as coisas o incomodam, para bem ou para mal. O que acirra a sua sensibilidade não é um estado homogêneo, com a situação que é. É um estado não homogêneo, com a situação que é. É uma coisa meio sutil, você participa da situação que é, mas você está totalmente encaixado nessa situação. Não porque você queira ser um rebelde, você não escolhe isso. Esse é um problema das pessoas agora, elas querem se vestir de rebeldes, querem se vestir do não sei o que e esse se vestir muitas vezes traí o resto da sociedade que vê neles uma janela ao seu próprio sentimento e acaba tendo um poço sem fundo de nada.

Eu acho que os artistas são como essas algas, são como essas plantas que crescem entre os tijolos da construção, que minam a construção vagarosamente e que, é impossível que não cresçam, porque uma semente vai parar ali, porque a semente vai bater contra o edifício, vai ficar ali e de repente tem uma plantinha, e vai minando a estrutura social. Eu acho que o artista, eu falo isso no meu texto, tem essa função quase da rejeição. Porque só rejeitando a sociedade pode criar um espelho e é quase como um movimento celular que se divide. Não existe a célula que fica para sempre, os átomos se chocam, se dividem e se partem em quarks, em partículas vermelhas, amarelas e não sei o que, enfim, eles entram para existência e desaparecem da existência, o sim e o nada, entende? Existe esse pular, é uma ordem universal, esse aparecer e desaparecer das partículas e tal.

Mas isso não é o que explica a minha coisa, o que explica a minha coisa é muito simples:

É que as coisas são dadas a mim, e eu gosto de recebe-las, mas as vezes, essas coisas não estão completas, o bolo que eu como, não está ainda no modo que eu gosto. Eu pergunto: "Esse bolo podia ter um pouco mais de açúcar? Podia ter menos açúcar? Por que isso é um bolo e não um brigadeiro?" E essas perguntas começam a me incomodar, e depois de um tempo eu estou na rua pensando nisso e é impossível... Esse é meu modo de ser! Eu vejo muito a sociedade como um grande cérebro onde nós todos somos neurônios. E cada neurônio tem, mais ou menos, uma função. Tem neurônios que são preparados para entender a morte, para preparar o corpo para morrer, outros para viver. Cada um tem uma função que é, mais ou menos, análoga ao nosso comportamento social e seu corpo só existe, por exemplo, se nós estamos indo em direção a morte, nem que a morte seja um aprendizado eterno. Mas, você não é o mesmo que era ontem, dentro dessas leis físicas de agora.

Mas, enfim, eu acho que essas coisas todas estão com você, e você vai fazendo suas coisas de acordo com esses impulsos. Então, uma coisa que você aprende, muito fundamental, é negar... Por exemplo, quando eu estava no Brasil, o pessoal falava: "Por que é que você não faz uma música que nem a do Tom Jobim, como a do Chico Buarque, ou Caetano?" Apesar de eu adorar esses caras, ou o Hermeto, ou Egberto, ou o Edino Krieger, ou não sei o que... Porque eu não sou os caras. Por que você não faz uma música como o Villa-Lobos? Porque eu não sou ele. Mas, mais do que isso, eu não tenho a fricção do cara, na realidade dele. E, mesmo que eu fosse o cara, eu poderia não fazer as mesmas peças. Eu não sou o Villa-Lobos, eu não quero ser Mozart, eu não quero servir esses caras, eu não tenho nenhuma intenção ilusória. Eu não sou o filho do Super-homem, como as novelas agora, são os filhos do Tarcísio Meira, os filhos de não sei o que... Como se isso potencializasse a arte mesmo de representar e tal. O que é uma mentira! Tem muita gente de incrível talento que não vão ter a mesma oportunidade, mas isso é outra história, eu não vou entrar...

Eu estou dizendo o seguinte: Eu faço essa coisa porque eu sou incomodado com certas coisas: meus problemas psicológicos, meus problemas sociais, minha inserção nessa sociedade, minha falta de inserção nessa sociedade, meu anonimato, meu ser conhecido. Essas coisas são reflexos do meu fazer, eu não posso mudar isso, é impossível. Então, não dá! Não posso chegar e fazer o show do Chitãozinho e Xororó no Canecão que eu nem sei, nem quero, nem gosto e

nem vou. Nem me interessa... Não é uma coisa que eu vou perder meu tempo para isso. Nem que venham 500.000 pessoas me ver.... não é possível. Enfim...

**FC:** Levando em consideração outros compositores de música contemporânea, isso não me parece ser uma coisa exclusivamente sua...

**AK:** Não! Mas existem um ponto em que os compositores contemporâneos... Existem várias tendências. A composição contemporânea não existe mais enquanto composição contemporânea, isso é uma falácia, isso é um erro.

O compositor contemporâneo é como Kluz klux klan, você pode falar, a música popular brasileira são tantas as vertentes que você pode botar tudo sob uma certa coisa, mas o Caetano faz quase o contrário do que a Xuxa faz, ou o Chitãozinho e Xororó, sei lá, estou dando um exemplo...

A música contemporânea... Para mim, a palavra "contemporânea" tem a ver com todos nós, qualquer tipo de música. Acho que não deve ter nenhuma distinção entre compositor erudito contemporâneo e o compositor, compositor. Agora, eu acho que existe um nível de *craftsmanship* que alguns deles vão subir, e alguns deles não vão subir.

Então, por exemplo, eu acho que muita música contemporânea feita no Brasil é um horror, um horror completo. Não tem o menor *craft* e não tem a menor necessidade. A música tem que ter necessidade para existir, e muitas vezes, essa música não tem porque é só uma forma elegante, ou formal, de ser, de existir. A música tem que ter essa necessidade. Eu acho que nesse sentido, manifestações como de Itamar Assunção, de Arrigo Barnabé são músicas de necessidade. E mesmo que o Arrigo seja repetitivo, ou faça algumas coisas que... Mas, existe um movimento de aproximação, de trazer aquele cabedal de informação que ele tem para um certo público. Isso é uma música de necessidade. E músicas de necessidade, normalmente, são músicas que têm uma profunda carga de energia. Então, se você faz uma música que tem um interesse simplesmente técnico, uma música dodecafônica e tal. Vou fazer uma peça que tenha uma coisa dodecafônica, e tal.... Tem que perguntar em que contexto eu vou inserir essa peça, se você não pensa mais no espaço onde a sua música vai ser inserida, você está censurando todo um lado composicional estrutural, da sua própria composição.

Então, quando eu faço as minhas peças, estou sempre pensando que as minhas peças



têm que ter uma urgência de acontecer. Não um papel no mundo, eu não estou fazendo ela para ninguém, mas essa urgência para acontecer é o que me faz, é como o Augusto de Campos diz, Eu não preciso fazer 500 livros para dizer que eu sou poeta. Posso fazer um e um poema que é minha contenção completa possível, e isso, para mim, é suficiente. Eu não quero que o cara faça 500 livros, que nem Humberto de Campos, que fez 50 livros e sobre uma porrada de nada. "Ah, um literata brasileiro, escreveu 50 livros..." Uma porrada de nada! Alguns deles, com uma crônica que era interessante, o cara escrevia bem, e acabou. O próprio Drummond, Drummond é, para mim, um dos maiores poetas do séc. XX, *by far*, e eu já li tudo. De poesia, de não sei o que, de poetas do mundo inteiro... Enfim, as crônicas dele que eram publicadas em jornais, republicadas em livros, as vezes não interessa... A coisa do claro enigma, poema dele....

Tudo tem uma urgência, as minhas próprias peças também, muitas delas falham, outras vão falhar. Mas o problema é esse se atirar, essa urgência e não escrever de uma maneira que você não sinta, que você não tenha a urgência de fazer a coisa. Acho que as obras de Beethoven, porque elas coincidiam com o momento, foi uma questão única, vem com essa urgência. As obras de Mozart, Haydn, o momento social as pediam, então elas têm essa urgência. Da mesma maneira que a obra de Caetano tem essa urgência porque o momento social pedia esse tipo de fricção. Já a obra de Arrigo, apesar de ter uma urgência de existir, Clara Crocodilo, só para dar um exemplo, já estava em "*dessincronia*" com a exigência do tempo, então tem esse problema que tem que enfrentar sempre. O Itamar morreu esquecido, por exemplo, devia está fazendo música para todas as pessoas nessa área da música popular. Estou dizendo exemplos que vem a minha cabeça... O Hermeto vai daqui para Alemanha e volta, então aqui, você liga o rádio e não ouve o cara... Por que? Por que? Eu acho que isso não é uma questão de que tal e tal cara estão dando dinheiro aqui, é uma burrice econômica estrutural. Porque amanhã esse cara pode ter uma difusão muito maior do que se pensa. O eco desse cara pode ser muito maior do que se prevê. Mas é uma questão da estrutura estar preparada para isso...

E tem essa luta do artista, eu acho que o artista, ele tem que transformar esse potencial de rejeição num potencial positivo, senão você começa a ficar maluco, você não vai conseguir destruir uma certa ordem social, uma certa aceitação social, e tal, ficar maluco não é possível...

(...)

**FC:** Você disse que não inventou os efeitos. Existe algum material que você pesquisou e que você achou interessante aplicar nas obras para o violão?

**AK:** Para te ser sincero, a *Percussion Suty I* eu fiz a peça naquele prédio aqui na frente, no 2º. Andar. Eu fiz o *Percussion Suty I* antes de sair do Brasil e eu mostrei para o Turíbio Santos. Fui lá no museu Villa-Lobos, fui falar com o Turíbio e ele me recebeu muito bem, foi muito legal, falou: "Ah, que maravilha." e não sei o quê "Mas, Arthur, isso é só para sua mão rapaz, ninguém vai tocar isso, rapaz. Como é que você faz uma coisa dessas?" Mas ele gostou. Ele ficou "Pô que barato, não sei o que..." Mas ele teve essa reação de falar: "isso é só para você, rapá. Você tem que fazer uma coisa para todo mundo tocar... Você tem tanto talento..." Mas ele deu muita força, foi um cara super legal. E, eu gostei, achei legal o comentário, mas eu falei: Não, Turíbio, isso aqui é uma coisa que eu tenho certeza que é possível das pessoas tocarem... Aí ele deu uma parada e disse: "Vamos ver...." Enfim, ele nem vai se lembrar, mas eu lembro que eu era garoto e fui lá. (...) E quando eu cheguei nos EUA, eu já toquei ela direto. Já estava preparada, completa. Uma ou outra mudança mínima uma *grace note*, uma coisa assim... uma coisa que seria só ligado, mas uma coisa mínima. E o *Percussion Suty II* foi feita para o aniversário do Elliot Carter, e essa peça aqui, quando eu cheguei nos EUA eu conheci o Pablo Marques, que é um cara que me dá força até hoje e tal, e tocou minhas obras em todos os lugares que ele foi, Estrasburgo, está agora em Basel... Enfim, aí eu dediquei a ele, esse *Percussion Suty II*<sup>317</sup>. O *Percussion Suty III*, eu não me lembro, acho que eu ainda não dediquei... Mas o *Percussion Suty IV* é para um violonista que gravou o *Percussion Suty I*, chama "Maiak Veglets" que é polonês, mas mora na Suíça, já há vários anos, e eu encontrei em Nova York, que é o para viola. Se o Turíbio visse essa para viola então, ficava maluco. (rs)

[Mostra a partitura da peça *Quimbanda*]

Mas o engraçado é que eu acho que não vai soar. Mais rarefeito do que o visual, eu acho. Eu quando vejo, eu sei como vai dar... A guitarra eu não sei como vai interferir muito nessa

---

<sup>317</sup> Na verdade, foi o *Percussion Suty I*

coisa....

E uma obra é o seguinte, quando você ouve, quantas vezes o Bouléz ou o Stravinsky ouviram a obra tocada e falaram: "Isso aqui está demais. Tira a guitarra daqui... não põe aqui não." Isso são coisas que só com a audição é possível... Se você me falar: "Vai ser ótimo." Bem, isso é uma coisa que eu não posso garantir... Eu até hoje adoro o meu disco, adoro os trabalhos que eu fiz, não como um espelho e tal. Eu tenho um prazer, tenho orgulho de algumas dessas coisas, alguns trabalhos eu não gosto, dos que eu fiz, mas os *Percussion Studies* eu adoro. E eu adoro ter feito esse trabalho [*Antropofagia*], mesmo que ele seja uma porcaria, mesmo que não aconteça nada.

O Problema é que as pessoas têm medo do risco, não se arriscam mais. Tudo é muito planejado, se você não tem um potencial de risco, é o que acontece nos EUA, agora os compositores são compositores gordos, chatos, compositores que se repetem, compositores que estão naquele gesto sub-Bartokiano. Estão todos querendo ser compositores de entretenimento, querendo dar um pulo para Hollywood, que é aquela história da sociedade que eu te falei, querendo se encaixar na sociedade, querendo ser *successful*, querendo ter sucesso...

Lógico que a função do compositor, apesar de sucesso e grana serem ótimos, eu não recuso nada disso, pelo contrário. Eu acho que a função é essa, é criar uns distúrbios, criar o risco, para ver o que acontece, se você não arriscar, das centenas de obras que rolam...

A minha obra é uma fricção para uma que vai rolar, pode ser que seja essa obra, que eu espero até, mas pode ser que seja uma obra de outro cara, mas essa acirrou, botou lenha na fogueira, entendeu?

Eu acho que essa é a função. Agora, você querer ser aceito é um discurso, em si mesmo, anti-artístico. Então, todos esses artistas que estão aí, para mim, muitas vezes, não têm uma função muito clara. A própria história de ser artista, é uma história que me incomoda muito ultimamente. Eu não quero me ver sendo artista. Eu quero me ver assim, eu faço essa coisa, eu brinco na areia... E isso, claro, tem um desejo social, "parari-parara"... Mas me incomoda, de certa maneira, essa coisa do ser artista. Isso é tudo do estereótipo que me irrita. Eu não gosto disso, enfim... Mas.... *that's me*.

Uma pessoa chamada Graziela Bortz, é uma trompista, tocou minha obra na Coreia, na

OECD, morou em Nova York e mora aqui... Ela fez o doutorado me Cuny, e a tese dela de doutorado foi a rítmica na obra de Michael Finissi, compositor inglês, o Ferneyhough e na minha música, Arthur Kampela. E ela escreveu uma tese e defendeu, em inglês é claro. Mostrando vários exemplos de modulação micrométrica que eu desenvolvi, que é uma maneira de se trabalhar essas formas de diferentes *ratios* que têm configurações diferentes. Você olhando, uma coisa não tem nada a ver com a outra, mas que eu descobri uma ponte rítmica entre esses sub-ratios.

(...)

[Mostra a partitura de *Layers for a transparent orgasm*]

Esse artigo aqui que eu escrevi se chama *A Knife All Blade: Deciding the Side Not to Take*, é um artigo que eu escrevi para o *Current Musicology*, teve uma edição especial. *Current Musicology* que é uma espécie de jornal das universidades dos EUA, e que essa edição 2000<sup>318</sup> foi com artigos de vários compositores: Steve Reich, Alvin Lucier, compositores da vanguarda americana e do minimalismo e tal, de qualidade. Compositores novos, compositores jovens... Eles me pediram para escrever esse artigo onde eu comento o meu quarteto de cordas, dos materiais que eu uso e tem toda uma centralidade nesse artigo, que tem tudo a ver com o meu violão. Eu falo das minhas técnicas que eu uso para outros instrumentos, que são similares, aqui os violinos, aqui a guitarra elétrica, essa peça, a *Antropofagia*, dessa peça veio a *Quimbanda*, aqui eu falo das maneiras que eu construí a peça e tal... E tudo vem até o ponto em que eu dou uma espécie de bula da construção da *Percussion Study*, que você encontra no começo da *Percussion Study*, que é como você deve tocar cada efeito, o que significam e como essa centralidade como os materiais pode se corresponder, os sons, os sons percussivos, os sons de notas e tal. E aqui está no centro desse artigo que eu falo também da modulação micrométrica, que basicamente é isso aqui, esse é um exemplo bom, onde eu tenho os *ratios* 5 em tempos de 4, aí eu pegos as 4 últimas notas do 5 em tempos de 4, são transformadas e 6 notas e essas 6, por causa disso adquiriam uma velocidade maior, essa velocidade é igual a se eu passasse esse 6 para cima e o

---

<sup>318</sup> Na verdade, 1999.

5 para baixo em um ratio de 6 em tempos de 4, então essa troca de lugares fornece essa *same speed*, se chama modulação micrométrica. Não é uma modulação métrica porque acontece em partículas imediatamente adjacentes numa situação musical.

E essas partículas [mostrando o artigo supracitado], você tendo a mesma situação aqui, você pode começar a passar um terceiro ratio, se você contar 1,2,3,4,5 você botar até 7 notas começando na primeira em tempos de 5. Então, o ratio sob dois ratios diferentes, são possibilidades rítmicas que complexificam a apresentação do material, mas é possível de consegui-las porque essas 3 perninhas e essas 5 perninhas aqui estão na mesma velocidade.

Então, eu posso começar um *ratio* de 7 em tempos de 5 perninhas que cruzam como uma ponte, do lado ao outro, e aqui entre duas marcas de metrônomo diferentes, fazendo o mesmo jogo que esse, mas sabendo que essa velocidade é a mesma que essa.

Enfim, tem milhões de outras aplicações, minha tese é muito mais profunda do que isso, mas como esse é um artigo onde eu queria abordar minha maneira de...

[Neste momento o compositor apresentou as partitura das peças *Phalanges* e *Layers for a transparent orgasm*; teceu elogios ao meu violão (construído pelo luthier e violonista Sérgio Abreu) e, em seguida, fez elogios ao próprio Sérgio Abreu.]

Enfim, fechando aqui eu falo daquelas coisas filosóficas que eu te falei quanto a função do músico, que eu acho que o músico agora tem que ir trabalhar com, tem que se expor, como o Hermeto e o Egberto se expõe, com seus trabalhos, independentes da aceitação ou não do público, entende. Você pega um réveillon, por que não tem um show do Hermeto? Porque não tem um show do Hermeto, do Egberto aí? Da orquestra sinfônica assim no mar tocando peças contemporâneas encomendadas? Por que não tem os fogos de artifício que se faziam para Haeldel? Mas não para os compositores só da geração mais velha... Marlos Nobre, Edino Krieger, não. Compositores novos, Flo Menezes, minha peça, Alexandre Lunsqui<sup>319</sup>, que é um paulista que tem aí... Peça para esses caras comporem, o pessoal daqui parece que não tem ideia... Fala

---

<sup>319</sup> <http://lunsqui.com/>

com a Regina Porto que tem um excelente escritório de música lá em São Paulo para trazer umas apresentações tipo de música nova e botar aqui no *réveillon*, qual o problema? O pessoal vai te bater por isso? Não gostou, vai para o outro posto. Não gostou, vai ver a Daniela Mercury. Sem problemas.... Isso é uma burrice profunda.

Esse negócio da fricção para mim é a última palavra da situação da música, porque a música contemporânea não tem mais guru, não tem mais, não é mais o Bouléz ou Stockhouse na década de 60, os gurus se explodiram. O que existe são milhões de tendências e muitas dessas tendências são traiçoeiras que querem fazer parte de um mercado, e por isso elas perdem a essência experimental. Então eu acho que as obras têm que ter essa urgência, e só em contato com o público, só atirando elas aos ouvidos, mesmo leigo, é que você pode falar: "isso é uma coisa interessante".

Então, vou fazer uma coisa para o ouvido leigo, deixa eu fazer uma coisa baseada no maracatu de Chico Rei... Não, não, não! O contrário! Usa a música eletroacústica com orquestra de maneira timbrística interessante, põe essa peça Antropofagia para ser tocada lá. Eu não tenho vergonha! Põe! Quem gostar, gostou, quem não gostar pode sair. Sem problema, tem que perder esse medo, as pessoas estão aí... abertas a receber coisas interessantes, novas. E se acharem interessantes ótimo, se não acharem interessante também tudo bem. O *bad cholesterol*, pensa que essa é a má rejeição, a boa rejeição é essa jogar as coisas para as pessoas e deixar que se decidam. E as vezes, um cara que não tem a menor informação e formação curte, e quer ouvir mais, quer saber mais. Porque tudo, na verdade, não são mensagens cifradas de uma garrafa, é música. São sons. Gostou, bateu. "Que que é isso? Que loucura... Interessante esse troço aí..." Não deixam as pessoas falarem isso....

Comprometimentos com grana, com situação, acho que essa época é o contrário, deveria se pensar em cadê os conjuntos brasileiros não só de violões mas de música de câmara aqui? As pessoas não veem isso. Põe esses caras em pontos estratégicos da cidade, abre para o público, e tal. Traz para aqui um convênio, uma coisa de música com as últimas novidades, você poderia fazer um grande festival, em São Paulo tem umas coisas assim o *Fery Festival de Cibernética*, as pessoas vão em massa. "Ah, isso é muito louco, eu não gosto disso... Pô, isso aqui é louco, mas é um barato, com é que você fez isso?" Deixa as pessoas se interessarem... Se não deixar, você

vai ganhar o marasmo da repetição, da mesmice. Essa televisão brasileira que eu tenho visto aí é insuportável... Claro que tem valor isso aí, e claro que cada ramo tem o seu público, mas eu não tenho que aceitar... Só isso...

Eu não estou aí para ouvir a palavra, depois de tudo que eu estudei, que eu sei, que eu fiz, que eu curto.... para ouvir a palavra de ninguém dizendo o que eu tenho que ouvir. "Tá maluco?" Isso não existe. Pode botar o maior intelectual, 10 deles, não vai conseguir, entendeu? Não preciso dessas orientações, desse ou daquele guru e tal. Eu ouço com meus ouvidos! Acho que aqui, não só aqui, qualquer lugar, Mato Grosso, Curitiba, tem muitas pessoas que são intelectualmente vivas e acordadas que estão querendo também a fricção do que há. Obviamente, há uma faixa muito grande de pessoas que não vão se interessar por isso, nunca foram bombardeadas por essas fricções e é normal. Se você só dá para as pessoas um tipo de alimento, qualquer outro vai ser ruim. Uma pessoa que só come feijão com arroz vai achar sushi um horror. Não é para comer sushi todo dia, entendeu? Tudo é muito relativo....

( --- )

Finalizando a entrevista o Kampela me ofertou alguns materiais impressos (o artigo mencionado anteriormente e algumas partituras), tocou e cantou algumas peças da vertente música popular, até então desconhecida para mim, e demonstrou como realizar a parte final (com a colher) da *Percussion Study II*.

## Apêndice 2 – Transcrição da conferência proferida por Arthur Kampela em 03/12/2013 na Universidade de Aveiro

No dia imediatamente após o Post-ip 2013 (evento no qual Arthur Kampela se apresentou como *keynote*), o compositor reuniu no auditório do DeCA - Universidade de Aveiro, os pesquisadores de composição e de violão para uma palestra extra. É aqui apresentada a transcrição desta palestra, visto que o conteúdo deste pronunciamento não se encontra disponível.

( --- )

O nome da minha *lecture* ontem foi “Timbre, ergonômica e modulação micrométrica”, essa ideia desses três componentes juntos tem a ver com a maneira como eu encaro a composição. Eu acho que é fundamental que a situação estrutural, todas as situações estruturais passem por um filtro, eu diria, um filtro físico, imediatamente que seja uma mediação entre o compositor e a *source of the sound*, o *output* e não se trabalhar com uma interface que seja uma interface determinista que distancie o compositor do material que ele está trabalhando. Eu vejo que todo material que você trabalha é um resultado de uma certa inserção sua dentro de, primeiro de tudo, de leis físicas e não de leis determinísticas, por exemplo, ou de conceitos que sejam abstratos. A teoria vem sempre depois, digamos, do resultado sonoro, não ao contrário. E, geralmente essa interface é determinística de trabalhar estruturas, ela é já um *device* artificial que intermídia, que existe entre o compositor e o *output*, na minha visão.

Nessa correlação que eu faço entre timbre, ergonômica e a ideia da modulação micrométrica, que é a ideia estrutural e a ideia teórica que eu derivei desses primeiros contatos, porque é, para mim, a base do pensar instrumental é uma base física. Primeiro porque mesmo que você trabalhe com meios eletroacústicos a sua percepção e a cognição está *rond in up*... Mesmo coisas que são muito complexas de se entender na sua interação, são coisas que seu próprio mecanismo auditivo, porque ele é dessa maneira capacitado, vai tentar solucionar, e vai tentar chegar a uma certa conclusão, mesmo que as coisas sejam, digamos, matematicamente, ou impossível de se perceberem estruturalmente o que é. Eu acho que é sempre um resultado físico,



não importa que tipo de música você ouça, desde a música de Bali, até a de Stockhausen, ou sei lá quem... Ferneyhough, ou a música da... não importa... espectralíssimo, o que seja. Eu acho que, por exemplo, essa ideia do timbre é muito interessante porque, na verdade, quando a gente, na era de hoje, quando nós estamos cercados de vários estímulos musicais, a ideia de timbre passa a ser, de certa maneira, uma ideia subversiva, por que ela não é parte de uma pré-aceitação da escuta, ela se traveste como o paradigma do que se escuta, enquanto se escuta. A ideia do timbre, essa ideia que, foi formulada enquanto, por exemplo, uma, seja lá o timbre mais normal de um instrumento aponta imediatamente a ideia da escuta, eu acho até mesmo que existe uma correlação hoje de que a escuta seja quase uma escuta timbrística, porque mesmo que ela seja melódica, no sentido mais formal do termo, ou harmônica, você está sempre escutando por resultados que não são resultados imediatos. É, digamos, eles são restos de som, batimentos, são transformações de som, são oscilações e coisas que existem no ato de ouvir. Eu acho que a escuta, por exemplo, é um mecanismo muito interessante. Muito mais que a visão, por exemplo. É preciso falar um pouco dessa coisa da fenomenologia da escuta. Eu escrevi recentemente um texto sobre Xenakis, porque houve uma publicação e me pediram para escrever um texto sobre a minha perspectiva de compositor nesta era pós xenakiana. Depois de analisar certos materiais de Xenakis, o *the Polytopes* e o *Diatopes*, que para mim já é uma inserção multimídia do Xenakis. E o *the Polytope* e o *Diatopes* são instalações sonoras que o Xenakis criou, inclusive usando campos. Por exemplo, têm vários lugares: Montreal, na Grécia, em Cluny, todos esses lugares, onde ele utilizava os espaços. (...) Então, dentro dessas instalações, o Xenakis quase cancelava a arquitetura, porque criava essa história dessa arquitetura maleável, onde você ficava no escuro, as vezes havia uma fonte de luz, então ele ampliava a gama perceptiva através desses materiais. O único problema é que o ouvinte entrava nesse, digamos, nesse envelope perceptivo, e ele pegava as coisas da maneira que ele queria, andava em volta e então tinham luzes aqui, tinham sons, às vezes com uma coisa constante. É uma exposição que ficava as vezes uma hora, uma hora e tanto com som vibrando, mas você podia passear por dentro da própria estrutura. Também colocava em xeque! Então para mim, criava a própria estrutura. (...) Xenakis queria uma arquitetura transparente, onde os sentidos, toda a percepção fosse colocada em xeque.

Então, isso é uma extrapolação da mera escuta, da simplesmente, escuta acústica. Isso para mim é uma inflamação, de certa maneira, da situação timbrística total. Isso que eu chamo, por exemplo, uma situação timbrística total. Porque quando você escuta alguma coisa e você vê algo, de certa maneira, isso condiciona de alguma maneira o que você está escutando. Isto inflama, de alguma maneira, o tecido perceptual. O que não há, isso é uma grande crítica que eu faço a todos esses projetos multimídias, o que não há e não existe ainda, nem no IRCAM, nem em lugar nenhum, é uma sintaxe que vai da projeção visual à situação acústica. O nosso cérebro ainda não é cognitivamente, nós não temos essa situação sinestésica que cria uma sintaxe onde você possa considerar os materiais tendo a mesma maleabilidade. É claro que os hemisférios do cérebro estão conectados etc. etc., as coisas, na verdade, são quase dentro de nós, são quase fenômenos que tem uma ponte, digamos, neuronal entre eles. No entanto, a sintaxe, por exemplo, quando você vê uma - só para botar um exemplo simples e bobo claro - quando você vê uma situação multimídia, o sujeito entra, o sujeito faz um gesto ou pinta... aí, tem uma coisa sendo projetada... A situação é: O que tem a ver essa situação projetada com o som que está rolando? Nada! Podiam ser sapos, ou cachorros fazendo cocô. Tem nada, nada, nada! E, pior ainda, quando as pessoas pensam assim: quando eu faço um gesto o som "vlom, iell..." Não tem nada a ver! Inclusive, composicionalmente eu acho fraco. É uma outra história também... esteticamente, eu acho que essas obviedades da procura, da coisa que imita o gesto e se faz uma coisa que é vibratória, para mim é óbvio que se torna analógico imediatamente, entende? Podia ser qualquer outra coisa, fazia assim e os sapos caíam do céu... Uma chuva, se fizer assim, uma "chu... vvvvv"... choveu. Ah... tem tudo a ver... Não tem nada a ver! Nada! Isso é fundamental de saber. Então, essas coisas são fundamentais você começar a perceber como é que existe. Qual é a passagem cognitiva que existe entre um meio e outro? Isso é uma boa pergunta, por exemplo.

É claro que você pode criar situações, aí eu acho que é uma outra história (...) Onde você sabendo, da não intercessão sinestésica ou mesmo a não intercessão sintática entre dois meios diferentes você pode criar uma espécie de ponte estrutural, que é uma outra história... Por exemplo, na minha própria peça, que não é uma solução e eu acho que podia ser melhor, não estou falando do valor estético, se é boa, se é ruim, se eu consegui, não sei o que... mas o *insight*, a

ideia que, por exemplo, de uma dessas peças que eu fiz, eu falei, eu queria trabalhar com um meio visual e o meio acústico, então eu coloquei esse problema para mim. Por que eu gostaria de fazer isso? Porque eu sempre tive muito, muito claro para mim que toda vez que eu distorcia certos aspectos, certos parâmetros tímbricos, havia uma ressonância visual. É, havia uma ressonância cognitiva. Eu acho até mesmo, que o timbre é uma inflamação do tecido composicional, de certa maneira. Essa inflamação é uma metáfora obviamente, vocês podem chamar do que quiserem, eu estou chamando de inflamação. Então, essa inflamação é, na verdade, um desejo meu que as coisas obtenham “fenomenologicamente” uma ponte sinestésica. Então, essa ponte sinestésica de fato não existe, mas há na verdade, o seu cérebro trabalha assim, quando você... Eu toco notas no violão [toca uma linha de baixo] ... se eu tentar fazer... [toca a mesma linha de baixo raspando a unha do polegar sobre a corda] ... então existem coisas que são como... você cancela sons também é ... [toca um harpejo nas cordas agudas levando a mão esquerda por sobre a boca do instrumento] ... Eu acho que o que existe na nossa cabeça uma coisa que para mim é importante... É que embora não existam fontes sinestésicas, existem sempre arquétipos. O que são arquétipos para mim? Arquétipo é uma cadeia, é uma cadeia rizomática de metáforas por exemplo. Porque elas não podem ser sintáticas ou não podem ser distribuídas enquanto uma cadeia sinestésica cognitiva ainda.

Mas o que são os arquétipos? Os arquétipos moram dentro de qualquer meio, e aí é que eles se tocam... Por exemplo, o som do mar, quando você ouve o som do mar: “bruxxx...bruxxx...” Eu estou fazendo o som do mar, é uma metáfora para vocês entenderem, eu não tenho o mar aqui. O que eu quero dizer é que quando você, por exemplo, vai pegar um aspecto do som do mar, a espuma do mar. Existe uma - o que eu chamo - uma rede rizomática, e essa é uma maneira que eu componho muito, que eu penso muito em composição, (...) sempre uma rede metafórica... arbitrária... eu estou interpretando que é o ... tem o interpretante... é aquela coisa... por exemplo, a espuma do mar. A espuma do mar está imediatamente associada a quê? A efervescência, a uma metáfora de *cleanliness*, de limpeza, a uma metáfora - aí você extrapola - de asceticismo. Por isso a gente fala: “Ah esse som é aveludado.” Como? Não existe som aveludado. Porque são arquétipos que você incorporou, é uma rede rizomática de arquétipos. É assim que eu componho, por exemplo. Quando pássaros cantam numa árvore, por exemplo,

esse cantar você nunca vai associar... – Tudo que eu estou falando aqui são metáforas e interpretações minhas que são elucubrações livres. Então não se ... eu acho (...). Não! Só para vocês entenderem talvez tenha umas coisas até estúpidas, mas é mais claro do que coisas muito complexas. – Por exemplo, vocês nunca vão associar o som de um pássaro a uma coisa morna, lenta como um pântano. Por que há essa dissociação? Porque seus próprios instintos, a nossa própria formação no nosso código genético já vem informado dessas diferenças entre situações pontiagudas, situações lentas, velocidades diferentes entre coisas... a gente nesse momento, nessa particularidade da matéria, das coisas que nós tocamos, da mesa, duma solidez, das coisas etc., com essas impressões, que são percepções, nós criamos uma espécie de concatenação entre as coisas. Por exemplo, muitas vezes, isso pode se traduzir até em situações de vida, em situações que você... muitas vezes eu trabalho com uma espécie de história. Por exemplo, eu fiz uma peça chamada (há muito tempo atrás) *Layers for a transparent orgasm*, então o primeiro efeito dessa peça é um *bubble sond* que é quando a trompa sopra dentro dela, interrompendo a coluna de ar. Esses som - TUCUTUCUTUCUTUCU - que é um som que para mim é... metaforicamente muito mais próximo de coisas lentas do que coisas que são, por exemplo, pantanosas ou escorregadias, coisas assim, então nesse sentido programático, ou pré-composicional, eu organizei os sons para que eles tivessem uma espécie de aumento de velocidade, quando você toca uma nota depende - mesma coisa do espectralismo quando você toca - depende de série harmônica, depende de onde está o harmônico mais rápido, alias, uma nota já traz embutida o seu tempo. Isso é uma das coisas que o espectralismo, para mim, contribuiu no sentido de parar com esse determinismo da situação do ponto da nota, como se todas as notas fossem iguais e infelizmente elas não são iguais. Então existe, é claro que você pode tratá-las deterministicamente, por exemplo, a situação do determinismo total, da combinatoriedade, Milton Babbitt esse pessoal todo, né? Trabalha com notas como se elas fossem pequenas entidades e, então, eles podem criar uma hierarquia, mas isso tudo vem de uma ideologia - comunista, ou capitalista ou de uma ideologia do começo do século, então é uma maneira muito boa de organizar as coisas, mas se podia organizar notas ou sapos. Isso é um problema, porque quando você lida com um material, com a fisicalidade do material que você está lidando, você não está organizando sapos, você está lidando com material acústico. Então, eu trabalho muito com essa espécie de rede rizomáticas e coisas assim. Por

exemplo, eu penso sempre assim... por exemplo, deixa eu só me lembrar (...), mas que você tenha (...) primeiro você tem, digamos, uma espécie de material, por exemplo... esse material aponta para várias situações, digamos para várias fronteiras, mas essas primeiras fronteiras desse material, seja lá o que for, também apontam para estados, *behaviors*, comportamentos, então esses comportamentos eles acontecem de maneiras diferentes. O material se porta de maneira diferente dependendo do contexto que você o trabalha, e também pela própria textura desse material, da maneira que ele existe. Então, o material pode ter situações dentro dele que, tem milhões de exemplos que eu não posso precisar que material estou trabalhando agora. Mas geralmente o que eu trabalho é uma espécie de cadeia rizomática, por exemplo, onde eu começo a ver quais são as tendências, por exemplo, tendências e características do material. Essa tendência tem a ver com vários aspectos do material tipo velocidade, direção, ou mesmo claro, a situação. A situação pode ser um *pitch*... pode ser um ruído, como eu mostrei aqui, etc. etc. E as características desse material, é que para mim, o que está embutido rizomaticamente, por exemplo, nesse material. (...). Então, as vezes você tem numa história, você pode isolar situações, eu digo uma história é uma direção. Você pode isolar situações onde haja um percurso, onde haja situações arquetípicas nessa história que sejam... que você possa extrapolar a situação para a situação em que os materiais se relacionam entre si, mas, por exemplo, voltando aquela outra coisa, acho que fica mais claro... que eu já vinha adiantando... voltando aquela coisa da situação rizomática é uma coisa mais ou menos assim... Por exemplo, você começa com um material especificamente falando aqui, no caso, o material apresenta certas características, essas características podem ser digamos divorciadas, você pode por exemplo, textualmente falando, digamos que é um material que você possa dizer (que) ele é um material que tem características lentas, por exemplo... ou características, por exemplo... uma pedra, só para dar um exemplo claro. Uma pedra... a pedra se eu for pedir para vocês analisarem a situação "pedra", perceptivamente. Qual seria a resposta? Quais características vocês apontariam a coisa pedra? Você tem alguma ideia? Por exemplo...

[A partir deste momento há interferências da plateia que são indicadas, no texto, com o sinal "-"]

- Aresta

**AK:** Aresta. Por exemplo, aresta é uma coisa interessante. Vamos lá: Pedra! É isso... então, isso aqui é o significante da situação. O significante é essa rede arquetípica. Por exemplo, ele falou: Arestas. Por quê? O que veio na sua cabeça?

- É... eu imaginei a pedra mesmo, com a...

**AK:** Textura? Então aresta tem a ver com textura... vocês já começam a isolar o material, nesse sentido, por exemplo, textura nessa cadeia rizomática pode se estender por até pontos que são muito isolados do material. Vocês têm alguma outra ideia, do que a pedra pode...

- Ela é lisa. (...) Ela é lisa. Para mim é lisa.

**AK:** Lisa? Para outras pessoas vai ser rugosa. Mas você vê? Isso é o que eu chamo de cadeia rizomática. Então, lisa... isso é uma outra coisa que estamos extraindo da pedra. Isso não é uma extração do *content* [conteúdo], aquela história... estou contando a história da Chapeuzinho Vermelho, que vai pela história bla, bla, bla (...). Não! Não é *content*, é a característica. Então, dá-me outra história...

-Pesada.

**AK:** Ah... Pesada. Vê? E nós estamos falando de uma pedra abstrata aqui. Cadê o peso? Mas, isso se chama arquetipo. Então vocês já vão caracterizando... Mais?

- Interna.

- Sólida.

- Fria.

**AK:** Solida? Fria? Você vê como já está começando? Depois eu quero mostrar para vocês quais são os graus de separação entre essas. Ele fala fria, a pedra é fria. Então isso é uma coisa interessante, porque na verdade (...) eu diria que, por exemplo, (...) a sua característica pedra como pesada é mais imediata ou mais, digamos, concernente a coisa pedra. A coisa fria é um fenômeno de abstração é quase um segundo *degree* então é (...) claro que isso tudo que eu estou falando é muito importante que vocês percebam... Ah, são cadeias metafóricas, são arbitrárias, mesmo os graus de separação são vocês mesmos que começam a perceber. Por exemplo, eu dou um grau de separação que eu acho que é profundamente interessante da pedra, inclusive tem a ver com a poesia de João Cabral de Melo Neto, ele é fantástico... João Cabral de Melo Neto é um construtivista da poesia brasileira e seus versos são todos pré-poesia concreta, mas

os versos dele, a maneira como ele trabalha a linguagem, com elipses e com cortes tem a ver com... ele trabalha muito com o significante da coisa (...) ao invés de dizer a pedra é dura ele diz o duro da pedra (...) ele diz, por exemplo, que no Sertão as pessoas tem a pedra na linguagem, porque elas chupam a pedra como uma bala. Então as situações que ele está dando, que ele está reforçando são situações abstratas do fenômeno pedra, mas que são arquetípicas (...) a nossa apreensão da ideia pedra. (...) Uma outra coisa que eu queria falar, (...) e que ele fala (...) e que eu acho genial: a pedra e sua economia. Porque a pedra não é uma expansão, (...) não é um magma, não é uma coisa que se expande, nós não temos a pedra (...) enquanto nós pensamos. A pedra geralmente é seca! A pedra e sua secura, mas a pedra e sua economia já aponta para outros ligamentos rizomáticos, a construção estrutural, porque se você chega a essa visão (...), se você chega a essas analogias, digamos, são analogias e metáforas. Você começa a perceber que tipo de estrutura está apontando o seu próprio material. Então essa economia do seu pensar da coisa, em vez de ser uma simples analogia (...) vou escrever a história, sei lá, da Chapeuzinho vermelho, então... Quando digo Chapeuzinho Vermelho você já cria as situações... ou para essa sala daqui, ou para qualquer coisa aqui (...) Essas construções, são construções preliminares elas não são ainda construções que tem a ver com o objeto que eu vou trabalhar (...)

Por exemplo, aqui vai ser muito difícil mostrar em todos os detalhes como eu passo de um ponto a outro, é mais fácil quando você está fazendo aula de composição e a gente passa esses detalhes mais dentro do que você faz, como o compositor faz, como eu faço (...) qual o meu *approach*, porque às vezes o *approach* da pessoa é completamente diferente, né? Eu acho que todas as ideias, desde as ideias conceituais até as ideias mais (...) seja como for acho que todos os compositores estão questionando todas essas idéias, e é impossível que não façamos assim porque estamos vivendo, cada vez mais, uma espécie de cérebro coletivo, não é nem mais o inconsciente coletivo, mas quase um super-inconsciente coletivo, ou um super-consciente coletivo, porque com a situação no mundo atual, é muito interessante de ver (...). No passado você via questões similares acontecerem em dois pontos diferentes, mas agora a gente vê em vários pontos diferentes. Questões que se não são diretamente similares, elas direcionam para o mesmo tipo de pergunta, porque o mundo não está isolado, não é um país ou uma situação isolada, então essas perguntas eles estão na ordem de urgência de todos, de certa maneira.

Aqui [apontando para a projeção] é uma composição, meu quarteto de cordas (...). - Por que eu estou ilustrando com isso, depois de ter falado? Porque esse quarteto de cordas se chama *Uma faca só lâmina*, é baseado também num poema de João Cabral de Melo Neto e essa faca só lâmina é quase uma situação claustrofóbica do ser humano que vira para todas as direções e ele é cortado dentro por essa faca. Então, há situações holográficas nessa (...) música. Porque de qualquer ângulo que você veja, você tem essa faca, que também é uma metáfora dos nossos relógios interiores, as nossas urgências pessoais e (...) essa faca ela tem uma situação que é (...) variada, mas ela é claustrofóbica. Então, essa ideia da claustrofobia me fez conceber o quarteto de cordas como se fosse uma entidade com um super-instrumento e não com quatro instrumentos tocando em contraponto a si mesmo. Eu cheguei a isso por (...) essas situações rizomáticas, que é, para mim, o que significa isso. Eu digo mesmo, que para que isso aconteça era necessário criar várias situações e várias coisas. Aí eu desenvolvo (...) aspectos que são aspectos estruturais. Os aspectos estruturais têm a ver com o seguinte: As técnicas que eu vou empregar, tanto técnicas instrumentais quanto técnicas que são divididas em técnicas instrumentais e (...) técnicas (...) da própria estrutura da composição. Começando, por exemplo, da maneira com que você arma esse material. As técnicas instrumentais (...) tem a ver com o repertório de materiais que estão associados a aquele instrumento, então, nesse sentido, há uma outra série de rizomas que se abrem e são quais os sons embutidos no instrumento. Digamos, que são os sons percussivos, sons finos, sons grossos. Todos esses sons são metáforas é claro, mas como é que o instrumento se comporta quando você se coloca em relação a ele para fazer uma certa nota, para fazer um certo ruído? Eu acho que isso é muito importante, porque na verdade, isso aponta para a fisicalidade e o ato do tocar. Essa construção da fisicalidade precede a construção estrutural, de uma certa maneira, ela põe (...) os limites ao que você pode fazer. Nesse sentido eu acho que há uma (...) já no próprio instrumento que é uma construção morfológica arbitrária e em progresso. Ah... o violino é perfeito, o órgão alí é perfeito, o violão é perfeito (...). Vocês estão loucos, né? Porque isso é completamente arbitrário. Há... isso é a (...) otimização, digamos, desse tamanho de corda para esse corpo. Não. Tem milhões de outras possibilidades ou mesmo (...) os instrumentos não são perfeitos pelo fato deles já virem com os seus próprios defeitos embutidos e mesmo com possibilidades ainda não pensadas neles. Por exemplo, (...) eu tenho uma peça em que eu pego



a viola e (...) essa é a maneira de tocar a viola [demonstra a posição tradicional], mas eu preferi subverter essa ideia e tocar como um violão. O que aconteceu? Essa morfologia daqui me impediu de tocar a viola como um violão. Outra coisa: eu não sou um violista... é um outro impedimento que me apareceu quando eu fui tocar essa viola, porque ela não tem trastes, eu não sei que *pitch* eu estou tocando. É claro que eu posso ouvir, é claro que pelos *pitchs* eu posso seguir e saber mais ou menos onde eu estou, mas esses impedimentos, ao invés de serem o problema eles criaram uma situação, um curto circuito muito interessante da minha relação com esse instrumento. Eu gosto muito desses *shorts circuits*, esses curtos circuitos são parte da ideia de *insight*. *Insight* é uma subversão de alguma coisa que existe e que vocês já tomam por conhecida, em inglês *take for granted* e vocês a subvertem.

Por exemplo, simplesmente eu peguei uma guitarra (...) eu vou voltar aqui, eu já falei para vocês que faço parênteses dentro de parênteses, eu sou rizomático nessas coisas também, vocês já viram isso, mas... *that is the way it is*. Eu não vou ser linear. Não é que eu não quero, eu adoraria, mas é difícil (...) e é assim que eu componho, isso já é uma metáfora da maneira que eu componho. A maneira que eu falo, a maneira que eu sou, a minha impossibilidade de um discurso linear também é a maneira que eu componho. Isso já está embutido em cada um também, cada um é o que é, e é uma espécie de você ter que respeitar isso, querer que eu fale da maneira que um presidente dos Estados Unidos fala com a... daqui até ali... para mim não emocional. É preciso haver essa carga de emoção pessoal no que você é e no que você fala. É essa que eu sou *sorry*. Então, é o que vocês são também, então... *sorry*. Por isso que a gente não se entende e por isso é que é legal, né? (...) Por exemplo, voltando... vê? Aí eu volto os parênteses que a gente saiu... volto! Eu escrevi umas peças para violão, que eu vou falar depois, que são os *Percussion Studies*, não vou falar agora senão vou para um outro parêntese. Mas, só queria falar desse *insight*. Um *insight*. Como se pode voltar ao violão depois de eu ter ido para uma viola, uma série de estudos, bla, bla, bla? Eu chego na viola depois de ter feito peças muito complexas para o violão. Pego a viola (a viola me tira o violão da mão) e coloco em xeque o violista e o violonista (...) é uma maneira de você (...) subverter a própria funcionalidade do músico enquanto aquele cara que especificamente toca um instrumento para recolocar para *foreground* a ideia de maleabilidade. Então eu tenho que voltar ao violão, como é que se pode voltar ao violão de uma

maneira tradicional mesmo que o seja. Então, (...) são essas coisas que me alimentam no fazer composicional.

(...) Então eu acho que só essa virada, uma coisa que nunca foi mostrado ao público, as costas do violão. Que aliás são lindas, né? (...) Só isso, quando eu faço isso (...) todo o público também se inverte... Essa situação põe em xeque a própria construção do instrumento como uma funcionalidade óbvia, e põe a minha própria função como violonista em xeque também porque eu não volto ao violão, mas eu volto ao objeto que eu encontrei, ou re-encontrei. Então, além dessa cadeia de metáforas a ideia de re-encontrar o instrumento me propiciou que eu tivesse esse tipo de *insight*, esse tipo de visão... Eu tive outras ideias, mas essa ideia para mim foi muito marcante. Inclusive depois eu começo a perceber umas coisas, olha só. Se eu faço gestos aqui, olhas só como é rizomático também a situação gestual e (...) a situação física. Quando eu começo a pensar...eu não estou pensando ainda estruturalmente, eu estou pensando qual é o repertório de materiais timbrístico que eu tenho à minha disposição. Então, quando eu faço isso (...) quando eu dou esse susto (...) inicial que é o *Big Bang* da minha (...) ideia composicional eu tenho outras obrigações estruturais para não colocar isso dentro (...) de *gimmicks* ou situações patéticas, que não vão ilustrar.

Então o que eu ganho? Eu ganho uma gestualidade que não existe na prática (...) na técnica tradicional de violão. O que me faz isso pensar mais? Eu comecei a pensar assim: E se eu estender essa ideia dos gestos, não só o que eu toco (...) se eu tiver outras coisas que eu posso tocar aqui... Se eu estou (...) jogando para superfície a maleabilidade e a musicalidade do compositor, eu faço também uma (...) ampliação da gestualidade, como material da composição. Então, essa gestualidade não precisa ficar (...) cercada, não precisa ficar limitada a essa situação. Outra coisa que eu também faço nessa obra... eu não sei tocar, preciso (...)... é.... enfim, mas está lá... (...) Luz! Então...

Quando eu piso num pedal há uma luz. Que significa essa luz? Qual a relação dessa luz e o som? Resposta: Nenhuma! Zero! Claro. Por que? Entre o impacto visual e o impacto auditivo da luz podia ser um sapo. Obvio, eu já sei disso. (...) Mas isso não é o problema. Eu só posso inserir a luz dentro de um contínuo (...) dentro de um contínuo perceptível temporal. Dentro desse contínuo temporal você começa a ler a luz como interferência. Interferência é uma ideia

rizomática da entrada de qualquer coisa numa ordem estabelecida estrutural. Não! A luz se repete várias vezes, então vem também outro problema estrutural o problema da repetição. Se a luz é (...) um arquétipo que (...) imediatamente ilumina outros arquétipos na sua cabeça, cognitivamente falando. Porque quando eu falo de luz eu não estou falando de cocô, ou de lama. Estou falando de luz, então você tem arquétipos que se iluminam imediatamente porque suas redes neuronais vão se afiliar (...) para ter milhões de outras correlações e relações metafóricas que vão serem iluminadas para você. Mas isso, esse *content* não me interessa nesse momento, estou falando só da entrada desse material "luz" no meio de uma composição acústica. Então, mesmo numa composição acústica, como não há uma sintaxe cognitiva ou sensorial entre esses dois elementos eu aceito que a entrada da luz seja uma interferência rítmica, por exemplo. Mas sendo uma interferência rítmica ela vai aparecer e acontecer dentro de uma (...) *framework* de uma situação diferente da acústica, mas eu tento encaixa-la dentro dessa situação acústica. Então há um corte já, uma *severance* entre esses (...) duas mídias, mas há também uma união estrutural porque eu não as coloco de uma maneira que a luz fica piscando em uma outra realidade enquanto eu estou tocando a música. Eu incorporo essa situação da luz na música e a própria situação do violão, também, já é um teatro de gestos e tem outros instrumentos também (...) pau de chuva, ou tambor. Então o que aconteceu (...) eu cerquei um instrumentista, eu ampliei, eu aumentei essa situação gestual porque na verdade é (...) quase um paradigma que nenhum instrumento está fechado enquanto a musicalidade do sujeito que toca o instrumento, que é só um intermediador, entre você e sua voz, o instrumento não é nada mais do que um intermediador entre você e sua voz, mesmo o instrumento eletroacústico, obvio para mim. Tudo que eu falo é para mim. Não generalizem nada... Não ponham no caderno: Ah... isso aqui o Arthur falou porque isso aqui... Eu! Eu, eu, eu! Eu acho! Eu acho! Claro que eu falo e sei que tem generalidades... Eu sempre gosto de falar isso porque as pessoas falam: "Ah... mas como é que você pode falar isso?" Porque eu sou assim, porque eu penso assim. Agora... vocês podem pensar de outra maneira. Isso é muito importante também. Essa coisa do seu âmbito de pensamento também não posso forçar outras situações que não me dão a liberdade desse pensamento. Então, isso é fundamental saber. Agora, voltando a coisa. A luz, por exemplo, ela implica que haja ua ideia de

repetição. Todos esses efeitos que vocês acabaram de ouvir (...) por mais que eles sejam catalogados (...) pelo meu amigo mesmo, pessoal... Por mais que eles sejam catalogados por esse cara aqui, Helmut Lachenmann. Mas mesmo que o Lachenmann toque e fale: Não, isso aqui é diferente disso aqui.. [enquanto percute o tampo do violão variando a posição] (...) Mesmo que haja essa diferenciação sônica, o que aconteceu comigo foi que eu comecei a perceber que esses efeitos, uma vez que você os faça, se tornam repetitivos neles mesmo.

Então se eu fizer [enquanto percute o tampo de forma regular e repetitiva] Posso ficar aqui até amanhã fazendo isso. O que vai acontecer? Vai acontecer um desgaste (...) desse material sônico e (...) eles mesmo (...) a situação timbrística dele de ir de um ponto é sempre um salto, porque na verdade quando você está num sistema homogêneo como nos instrumentos amplificados para vocês, como o piano ou o violão qualquer nota que você toque, mesmo que haja distância intervalar como uma sétima maior ou coisa assim (...) qualquer coisa que você faça, mesmo que haja grandes distâncias, você ainda está com uma situação harmônica pre-determinada e você está num contexto já homogêneo, (...) e há uma técnica. Então, esse sistema harmônico, (...) que eu chamo sistema harmônico por grau conjunto (...) Não estou falando da violência do sistema tonal, que é outra história que a gente “tava” falando antes, mas eu estou falando que dentro do sistema tonal (...) há essa homogeneidade da situação física existe esse problema de quando você trabalha com entidades não ortodoxas.

Eu vou tocar para vocês, porque senão eu posso falar por dez horas... Então, eu toco uma que eu toquei ontem (...) Por que eu estou falando da repetição? É por isso que eu estou fazendo todo esse preambulo, eu vou tocar para vocês, etc. etc. mas as vezes a gente tem chance (...) qualquer instrumento, mesmo Lachenmann que trabalha com entidades, até mesmo não repetitivas e tal, o que acontece é que a situação (...) do compositor fica muito comprimida por essas (...) impossibilidades técnicas que você vê no instrumento, então eu pensei, para mim, seria interessante que quando eu comesse a isolar (...)

Quando eu comecei (...) a trabalhar eu percebi mesmo que eu tinha um repertório de gestos, de ruídos (...) isso são símbolos que eu inventei para dizer com o que eu estou trabalhando (...) então esses são símbolos dessa obra aqui [mostrando a bula da peça *Danças Percussivas*] Que são símbolos percussivos para mão direita e símbolos que acontecem com liberdade,

eu queria que esses símbolos tivessem a mesma flexibilidade de material, o material é... um *pitch*, da mesma maneira que você passa de *pitch* para *pitch* eu gostaria, essa foi uma intenção minha, eu gostaria que esses símbolos todos tivessem a mesma velocidade, então fora dessa técnica que eu tive que inventar para que eu pudesse passar, não só no meu instrumento mas para todos os instrumentos de orquestra, depois eu vou mostrar a partitura grande, orquestral que tem todas essas coisas. Eu gostaria (...) que houvesse uma coisa que eu chamo *states of a there*, ou que você tocasse uma harpa, ou um violino e que você usasse todo esse (...) repertório de técnicas.

No violino, obviamente, você pode tocar [enquanto toca uma escala na viola], mas tem outras coisas também [enquanto toca ruídos na viola]... Então, todas essas coisas que implicam tempo para se fazer, com o seu próprio tempo para ser executado como naquele quadro que eu mostrei, e vou demonstrar de novo, são uma espécie de coisas, de repertórios que você pode... [enquanto toca ruídos na viola] Coisas assim...

Mas para mim, o mais importante quando eu falo de técnica é criar uma técnica que eu chamo de *braiding*, não só uma técnica em que eu faça esse som [enquanto raspa o arco sobre a corda] mas que eu perceba que depois de fazer esse som, se eu quiser fazer um outro som com a mesma mão eu vou ter que parar e fazer este outro som com a mesma mão. Isso é muito importante sacar. Se você faz esse som [exemplifica com vários ruídos com o arco] você pode criar essa ponte (...) também uma outra cadeia, você pode criar essa ponte... Esse balé das mãos também é uma outra cadeia rizomática que tem a ver com a técnica que eu trabalho. Eu trabalho com esses materiais de tal maneira que haja... muitas vezes é claro eu tenho que parar, eu paro e vou para outra coisa não há nada ortodoxo, o que é interessante se pensar é que haja essa percepção dessa fisicalidade de tocar como parte da informação estrutural que você quer dar. Por isso que muitas vezes há várias pobrezaas em várias peças porque (...) não há uma reflexão sobre a fisicalidade no ato de tocar que o compositor usa como interface certos parâmetros... mesmo a escuta, mesmo a "sampleficação" (que para mim é uma simplificação as vezes) a "sampleficação" do objeto sonoro, porque vai gerar certas coisas, vai criar essas pontes. De certa maneira (...) essas são soluções que eu acho que ainda não estão ligadas à fisicalidade. (...) Eu acho que essa ideia do *sampler* e da parte eletrônica, informando a parte acústica tem que (...)

ser pensada enquanto uma gestualidade, uma fisicalidade também.

Então, voltando a isso... Eu criei um repertório de possibilidades, de gestos como esses daqui (...) e eu vejo qual a flexibilidade do aparecimento deles na estrutura composicional. A segunda coisa que eu vejo é que eles se repetem, toda vez que eu os faço eles vão se repetir. Qual é a única possibilidade de que haja uma não repetição desse material, não a única, desculpe... Uma possibilidade... (...) tem sempre outras soluções. Se eu, como eu disse, fizer coisas que são [enquanto toca um ritmo regular] Esse material mesmo depois de um tempo se torna repetitivo e (...) ele se desgasta, há um desgaste digamos perceptivo desse material. No entanto, eu percebi que se esse material fosse um pouco irregular ao menos ele já criaria uma certa expectativa. Então o exemplo que eu dei ontem também. [enquanto toca efeitos percussivos variando o ritmo] Você vê? A expectativa foi para *foreground*, não porque esse material é interessante, (...) mas é porque você nunca sabe (e isso é uma coisa natural) você nunca sabe quando vai ser o próximo gesto. Então esses materiais se re-potencializam toda vez que eles são colocados. (...) Entende? É mais ou menos como a linguagem, a gente sempre fala palavras repetidas mas (...) sendo a informação diferente... Por isso que o *gossip* (...) as pessoas ficam sempre assim: "Não! Ela fez isso!? Tá brincando! Depois você me conta..." Você está falando as mesmas palavras de ontem. Ontem você falou para o outro cara: Ah, se ela fez isso você me conta. (...) O *gossip* é (...) digamos, uma analogia nessa (...) reinvenção de contar o dia-a-dia que sempre te coloca numa certa expectativa. Essas analogias são a maneira com que eu vejo o mundo, também... E aquela história que eu estava falando antes da minha própria maneira de ser...

E eu acho que, por exemplo, uma das coisas que me fez pensar na história do ritmo, por exemplo, (...) isso depois de falar da ergonômica e do timbre como uma instalação eu falo que não seria justo que essas coisas fossem colocadas (...) em castas por um discurso (...) que fizessem com que o instrumento fosse exposto a espécie de *gimmick*, o que acontece muitas vezes, como ontem eu dei um exemplo também na internet você vê (...) o cara que é até bom violonista [enquanto toca ritmos e acordes de forma repetitiva] "Ah, meu Deus, esse cara toca muito." Ele é um péssimo violonista e horrível percussionista! Essa é a minha visão desses caras! Por que a estrutura que ele está tocando é *predictable* ele não criou uma situação de *grading* composi-

onal, ele não tem essa sutileza e essa elegância. É isso que vejo todas essas pessoas são malabaristas é que nem o cara que pega a bola e faz milhões de coisas, mas ele não é o Neymar. Então, é uma coisa clara... Para ser Neymar você tem que estar lá com a bola no campo e jogar e driblar ali e pum... Entendeu? Então, não é você só dar para o cara de circo, ele mata o Neymar, porque ele vai fazer embaixada até com a bunda. Entendeu? Esses malabarismos do virtuosismo para nada, eu acho que são não funcionais. Acho que a ideia de funcionalidade do material que você usa.... vou tocar uma música e calar a minha boca um pouco.

(...) Então eu vou fazer o seguinte: eu vou tocar duas peças, vou botar as peças ali e depois a gente conversa sobre essas peças. Falando essa coisa de luz também, uma peça chamada *Not I* baseada no Becket que eu fiz para uma trompista do (...) ensemble de Fible, Delphine Gauthier-Guiche, ela tocou agora com eles, chama *Not I* baseada no Becket, ela usa *horn*, é para voz... a voz dela, *horn* e luz. E isso também, a estrutura rítmica dessa peça, é onde eu quero chegar agora, a modulação micrométrica que é a maneira de você re-potencializar a entrada desses materiais e isso implica uma “complexificação” do material composicional. Essa “complexificação” tem que ter (...), para mim, uma validade funcional e uma validade física. Então o que eu fiz foi, ao invés de ir da estrutura composicional e trabalhar como ela é dividida eu fui para a fisicalidade (...) do gesto do intérprete para (...) uma percepção teórica de como isso acontece. Só para dar um último exemplo, (...) a fisicalidade do intérprete acontece de maneira que (...)

Aliás, essa peça que eu estou compondo agora para o *MaerzMusik*<sup>320</sup> se chama das tripas coração. Uma coisa que minha mãe falava “fazer das tripas coração”, aqui se fala também, eu acho uma coisa genial, fantástica, e é para piano, então eles vão tocar dentro do piano e tal. Se eu conseguir acabar... Mas tem tudo a ver, né? É um assunto absolutamente extraordinário, né? (...) “Arthur, você tem que fazer das tripas coração.” Falei: é isso! Eu acho essas coisas incríveis... Minha mãe é muito boa compositora, (...) porque quando eu estou no maior dilema (...)

É uma coisa particular minha, mas eu falo para ela: “Pô... eu estou num dilema aqui, tenho que acabar essa peça e não sei o que fazer.”

---

<sup>320</sup> <https://www.berlin.de/en/events/2093872-2842498-maerzmusik.en.html>

Ela fala: - Posso dar uma solução?

Eu falo: -Pode.

- Barra dupla!

(...) E muitas vezes eu já adotei... Agora mesmo, nessa peça que agora eu fiz lá para o (...) Collegium Novum Zürich, que se chama *Migro* e eu tava numa dessas, eu tive que adotar esse sistema... Ela falou: "Arthur, barra dupla agora! Depois você melhora, mas agora é isso aqui... senão não vai dar tempo." Enfim, mãe é mãe. Ela "não" sabe muito mais que eu.

Bom essa peça é a *Percussion Study I*, essa é a maneira que eu trato o violão...

(...)

Essa peça, é uma peça mais simples, digamos, ritmicamente e ela fica mais condensada quando esses mesmos paradigmas são levados... Essa é a número um... você vê que os tempos são mais claros... ritmicamente menos complexas que para mim serviu bastante para entender a relação entre essas notas, que são notas percussivas com a mão esquerda só... e notas com a mão direita, tem sempre essa situação de você colocar percussivos e *pitchs* aqui e aqui... para que haja uma quase tradução dessa hegemonia dessa situação de, digamos, um piano (...) que trabalha com uma área específica do instrumento.

Depois tem o *Percussion Study II*, que é esse (...). Isso é uma introdução, uma espécie de "tocatazinha" e vem para cá e começa esse mesmo material, mas ele começa a ser condensado e há um diálogo maior, porque eu estava puxando as estruturas, estava querendo que as estruturas comesçassem a explodir o sistema rítmico então eu criei situações mais complexas na parte estrutural.

Então, você vê que muitas vezes eu tenho, como aqui [apontando para a projeção da partitura] (...) vários níveis de quiáltera... aqui e aqui... que são acelerações... nesse ponto ainda, eu estava simplesmente querendo criar um continuo onde houvesse a interação de alturas e de sons percussivos, como esse aqui... e que essa técnica pudesse ser espalhada... e pudesse ser reprocessada ritmicamente.

Então, a minha intenção foi (...) saber qual o máximo de pressão que eu posso causar



ritmicamente para que eu ainda tenha resultados estruturais (...) para que eu possa usar esses dois tipos de material.

E aí, essa peça chega ao ponto em que ela explode até que esses materiais todos sejam repensados a um outro nível de situação de interação com o instrumento. Depois que você já, digamos, já explodiu a própria superfície do instrumento, você também leva dessa fisicalidade do instrumento, você ampliou a fisicalidade do instrumento, então nessa peça mesmo, você colocando esses efeitos... notas e efeitos, sob uma grande pressão rítmica, você explode a superfície do instrumento e explodindo a superfície do instrumento você cria, rizomaticamente também, uma situação como aquela do violão virado ao contrário, em que os gestos se amplificam, que o próprio instrumento se amplifique também e que no final haja essa explosão que (...) começa entrar com outros materiais (...) mas com materiais que modificam a timbrística de um instrumento, como uma colher ou uma (...) madeira ou outras coisas assim.

Então há implicitamente nessa obra o desejo de amplificar, de explodir... inclusive, quando eu uso esses outros materiais é como se eles tirassem os *frets* do instrumento da área como se eles mudassem a guitarra para outro tipo de instrumento. Então essa é a minha intenção nessa peça *Percussion Study II*. Vou tentar tocar os dois agora de manhã. Estou frio, mas é uma demonstração, se eu parar parei.

[Apresenta ao violão a peça *Danças Percussivas*]

Essa situação que acontece no final dessa peça, eu tinha escrito (...) engraçado, eu fiz a primeira vez sons que depois eu resolvi deixar um pouco mais aberto, porque não me interessava mais... eu queria uma explosão, então eu cortei. Eu achei que essa explosão, quando chegasse nessa parte [toca novamente a parte da mão direita realiza o efeito com o lápis] que fosse uma citação dos materiais que você ouviu antes na peça, (...) na maneira que o intérprete via... e por exemplo, há vários níveis de *insight* nessa peça. Claro que vocês podem perceber que um dos maiores *insights* que eu faço nessa peça é a última parte com a coisa que eu faço com a colher aqui.

Neste momento, é muito interessante pensar porque isso acontece e como é que eu cheguei a isso, porque é uma óbvia situação de desconstrução do próprio instrumento. - Porque o que é o violão? O violão é essa limitação de cordas que vai daqui até aqui. Então essa estrutura

é feita de certa maneira para que essas cordas tenham um certo *pitch*. O *pitch* é só uma altura que só é dada por causa dessa extensão daqui, cada vez que você toca e diminui o tamanho da corda é claro que a altura *increase*. Então, eu percebi que para mostrar que eu estava lidando com um instrumento em construção, com um instrumento maleável, com um instrumento que poderia ser tirado fora do seu momento particular construtivo e morfológico, eu deveria criar um distúrbio nele. E essa colher me ofereceu esse distúrbio, porque na verdade colocando a colher aqui [no cavalete], o que eu faço é criar uma ponte artificial, que não existe, como aqueles *levers* da guitarra elétrica. Como eu não tinha um *lever* e não podia também mexer no tampo do instrumento, por motivos óbvios (...) eu faço uma versão. (...). Muitos *insights* (...) e criando um *natural reverse* (...), isso para mim, é uma coisa importantíssima, que eu queria aqui falar com vocês, que é a noção de *insight*. *Insight*, é exatamente essa coisa de propor a trabalhar com sistemas que são, algumas vezes, inicialmente detrimenais à própria morfologia do ato de tocar, do ato físico. Eu estou falando de uma fisicalidade, de uma acústica do violão (...) não estou falando se vocês estão trabalhando com uma música eletroacústica ou outros modelos, ou música conceitual (...)

Então eu acho que a ideia principal do *insight* é essa ideia de você re-acordar não só a situação perceptiva, mas você acordar você mesmo em relação ao limite do material que você está trabalhando. Essa ideia de sempre puxar o material a um certo limite, como no *Percussion Study II*, vocês veem que o ritmo é sempre muito contraído, eu estava tentando ver até que ponto esse... eu estava tentando forçar o intérprete a cortar as quiálteras no meio, mas ainda havia para mim um problema estrutural nesse momento. Que eu cortava as quiálteras no meio, ou no fim delas, por isso que a pausa está sempre no topo da próxima coisa que vai acontecer como uma experiência física de tentar fazer isso. É possível! Porque na verdade, como eu disse ontem: Essas subdivisões não são irracionais, elas são não integrais. Então elas são  $1/5$ ,  $1/3$ , irracionais são  $\pi$ , esses números que nunca tem fim. Quando Ferneyhough fala de compassos irracionais é um erro simplesmente. E o que acontece também com toda essa coisa da *New Complexity*, o problema é que quando eu estudei com o Ferneyhough eu perguntava como é que... [frase incompleta] Não era um problema dele, aliás, que eu acho uma coisa genial, porque ele colocou o problema da figura como um problema principal. Que é uma outra conversa. A

figura como... eu encontro isso na modulação micrométrica. Só para te dar um exemplo do que eu estou falando aqui é o seguinte: A figura de semicolcheia é igual a figura de colcheia dependendo sob que *ratio* você a coloca. Em outras palavras, geralmente a gente pensa que aqui tem uma colcheia e uma semicolcheia... "Ah, essa colcheia é duas vezes maior que a semicolcheia." Wrong! Porque as figuras são relativas. Eu acho que essa é a contribuição de Ferneyhough nesse sentido de colocar (...). Tem um texto que eu acho fundamental de vocês lerem que está no *Perspectives of New Music*<sup>321</sup> que se chama *Il tempo della figura*, ele escreve em inglês, mas o título é em italiano, dentre outros textos dele, não do Toop que também tem textos ótimos de análise dele. Mas *Il tempo della figura* é um texto superinteressante, porque ele mostra como ele trabalhou com entidades simples e como... Mas o que acontece com todos esses caras da *New Complexity* incluindo o Richard Barred que eu conheço, conversei e tal, até tem um vídeo dele aqui tocando uma improvisação lá em Berlim, no meu Iphone.

O que acontece é o seguinte: quando o pessoal da *New Complexity* começou a trabalhar com ritmos complexos, começou não, quando isso se tornou uma tendência que já estava, digo mais o precedente dessa tendência no século, Henry Cowell, no livro mais fundamental para mim que existe, para mim o *The Teory of Relativity* da música é Henry Cowell no *New Musical Resources*, ali tudo, todo mundo está lá: Cowell, Carter, Cage, todo mundo está lá, para começar. E claro, depois é Cage (...)

Uma outra coisa que ninguém fala muito é essa coisa da *New Complexity*, de ritmos complexos. Kaikhosru Shapurji Sorabji... Conhecem Sorabji? O Sarabji é um compositor, de origem indiana, está na web, tem várias (...). Escreveu obras enormes, *Opus Clavicembalisticum* que tem três horas de duração para piano solo, tem concerto para piano solo que tem seis horas de duração, 1920 e tantos (...). Sabe como ele escrevia? Igual a Ferneyhough, vai ver as partituras do cara. Claro que não com o mesmo requinte e com as mesmas quiálteras, quiálteras e quiálteras, mas sim: 4 em tempos de 3, 7 em tempo de cinco, coisas em 4 em tempo de três. Esse é Sorabji, em 1900 e tal (...) partituras desse tamanho. Era um cara que escrevia na porta dele: *Visitors anwelcome*. Dei uma entrevista com um pianista que tocou o *Clavicembalisticum* no

---

<sup>321</sup> <http://www.perspectivesofnewmusic.org/>

Albert Hall de London, depois dele estar velho. E o Sorabji era um cara que falava um inglês assim (...). Já morreu há alguns anos atrás, né? E ele falou assim: Vem cá, se você tivesse com sua obra a *Jāmi sinfonia* que ele escreveu, que era enorme, mil páginas, sei lá, um cara doido, eu gosto desses *trash colds*. ” - Mas se você tivesse que passar no Halbert Hall para ouvir coisas? - Ah, não (...) eu atravessava para o outro lado da rua e nem passava na porta.” Esse era o cara, então, imagina... Enfim, Sorabji trabalhava já com esses ritmos complexos e tal.

O que acontece então com a complexidade é que para mim, ao invés de eu vir daquela escola, eu vim da escola americana de Elliott Carter, por exemplo. Que já trabalhava com modulação métrica. Modulação Métrica é quando você tem, por exemplo, uma certa figura que vem do compasso anterior, por exemplo 3/4 e aí essa figura se torna digamos (...) se você está em 60, cada figura dessas (4 semicolcheias) equivale a uma semínima, então, cada uma dessas perninhas equivale a 240 então, a velocidade metronômica de cada perna dessa é 240. Se você tiver uma *septuplet* e quiser dizer que essa perna aqui (septina) de 240 é também igual a essa de 240, então ao invés de multiplicar você vai ter que dividir...

Mas eu quero mostrar o *power point* da modulação micrométrica, que fala só um pouco disso, porque isso é cansativo e é *boring* (...) Então o meu quarteto de cordas *Uma faca só lâmina* que é esse daqui vocês podem ver também (...). O melhor exemplo: existe uma linha pontilhada entre dois ritmos diferentes, essa linha pontilhada daqui. O que significa essa linha aqui? Isso, para mim, é modulação micrométrica. Eu explico o porquê. Aqui você tem dois níveis de quáteras, o que está acontecendo aqui é uma coisa muito interessante e é um dos exemplos da modulação micrométrica mais simples que tem, porque é gerado por propriedades comutativa e associativa. Vou dar um exemplo ainda mais simples no quadro para que vocês entendam, mas o que eu estou falando aqui simplesmente é o seguinte: quando você pega e você faz uma quátera aqui de cinco em tempos de três, você está pegando, digamos, três semínimas e botando nesse espaço de três, cinco notas. Já é o primeiro desvio do material rítmico, depois de fazer isso, você encontrou uma corrente de velocidades que são iguais. Vamos dizer que você tinha 3 notas antes: 1,2,3\ 1,2,3 isso é a minha semicolcheia. Agora vamos botar 5 nesses 3: 1,2,3,4,5\ 1,2,3,4,5 isso é uma coisa corporal. Se você puder decodificar o que eu estou falando, não é o computador que.... Não, mesmo Glenn Gould tocando Bach é assim [canta um trecho

de Bach] aí fala perfeito, é igual. Desacelera, no computador, façam esse teste, vai ser [canta imitando uma baixa rotação] implicitamente quando você coloca os ritmos, humanamente a gente já tem desvios mínimos que, se você amplificar eles, são enormes. É como: o átomo é supercompacto, mas a distância entre o núcleo e o elétron são “quilômetros”, por isso que nós somos mais espaços que matéria, por isso que tem mais espaço no universo que matéria, blá, blá, blá....

Aqui, nessa situação eu peguei essas 3 e dividi em 5, depois eu peguei 4 dessas 5 e dividi em 7. Então digamos que eu tenha os cinco na minha mão: 1,2,3,4,5 agora eu vou pegar 2,3,4,5 (pa,pa,pa,pa), eu sempre penso em relação ao *Beat Prospectivity* essa é a maneira que eu fisicamente: 1,2,3,4,5... Isso já é suficiente para que eu “*champ*” a informação ali, claro precisa treinar, precisa tu “*in cold*” esse tipo de material. Mas o que eu percebi, é uma coisa muito interessante, quando você tem uma situação assim: Ali eu fiz 5 e botei em tempo de 3 e aqui nesses 5 eu peguei 4 e dividi por 7, então eu vou em 7 em tempos de 4 que são essas 4 daqui. O que eu percebi foi o seguinte: Que esse tipo de situação pode ser completamente invertido e acontece uma coisa muito interessante. É uma redundância matemática, mas é muito fértil em termos de ritmo, e eu vou dar um exemplo ainda mais simples e vocês vão entender muito melhor, mas eu só quero falar desse para acabar. Se você simplesmente pegar isso e inverter, botar 7 em tempos de 4 – essa é a maneira mais simples da modulação micrométrica, tem milhões de outras... – e fizer sete, então você está desviando 7 de quatro semicolcheias. Então é o normal, quer dizer, já é complicado, mas (...) Para mim isso é bom demais, já está bom. Sabendo que todas as implicações (alguém dizia isso: As implicações maravilhosas dos erros...). Você já sabe que você tem desvios mesmo quando você faz uma *septuplet*.

Mas então você pegou o 7, o que estava aqui em baixo eu coloquei aqui em cima, agora eu pego 3 dessas notas e divido por 5, conclusão: essa nota daqui e essa vão ter a mesma velocidade porque é propriedade comutativa.

(...)

Essa idiotice matemática, essa simplicidade matemática, que não é um algoritmo, é super fértil. Isso os músicos não têm a menor ideia, porque você cria configurações completamente

diferentes. Essa “sacação” é superimportante, porque o que acontece com a modulação micrométrica e eu vou dar um exemplo simples agora, que eu acho que vai mostrar as vantagens que acontece. Porque a pergunta que eu fazia para Ferneyhough e esses caras era o seguinte: - Veja um *Jazzdrummer*, ele toca... [imita com a voz uma improvisação jazzística de bateria] Como eu passei para esse ritmo? Da onde veio? Qual é o material desse troço que eu fiz antes para o de agora? Porque eu estou envelopado por leis físicas, leis de pressão, é impossível para mim que não tenha uma relação com o que eu fiz antes. É impossível! Então, existe essa relação, eu não passo arbitrariamente, eu não crio modulações para tons distantes quando eu estou trabalhando fisicamente, não existe isso (...). Existe sempre uma modulação para uma partícula física do material que você trabalhou antes. Então, na Modulação Micrométrica, isso foi muito (...) vocês veem que todos os meus ritmos acontecem entre o final de uma figura e o começo de outra, por exemplo.

(...)

Aqui você vê que essa semínima que é uma semínima natural, uma semínima normal, um *beat*, é o último tempo desse 4 em tempos de 3

(...)

Há uma suspensão do *beat* muitas vezes porque na verdade, esses “caras” que fazem *New Complexity*, esse é o meu paradigma, os caras fazem assim 7 em tempos de 9, aí depois 5 em tempos de 4, para ficar simples e 13 em tempos de 8, são todos *ratios* de aceleração. Então, eles falam: “Ah! Eu vou pegar isso aqui e fazer outros *ratios* aqui...” Não importa! A pergunta sempre é “como você passa daqui para cá? Como?” *Have the calculat the beat*. “Tá maluco?” É impossível! *Doesn't Happen*! Porque quando você tem várias subdivisões você está longe do *beat*, muito longe. Então o que acontece é que você não dá nenhuma informação ao músico. E o músico não sabe qual a relação entre 3 em tempos de 8 e sete em tempos de 9. Talvez se eu passar isso daqui para cá eu já criasse um *subratio*. Isso da maneira mais simples, tem outras mais interessantes...

(...)

Então, esse tipo de situação, de alargamento do *beat* que em todo o tempo 7 em tempo

de 6, 7 em tempo de 9. Então eu descobri uma situação que em vez de você trabalhar também com a entidade metronômica de cima, você pode também criar elos de comunicação por baixo, eu tenho que suspender isso. Como é que eu faço?

(...)

Essa é uma maneira de você suspender o *beat* lá de cima e é *the first western music* que é pensado assim. Vou mostrar uma partitura que é mais clara que é o ...B..., que eu fiz para Darmstadt, que é toda feita com modulação micrométrica.

Várias coisas acontecem aí, primeiro o que eu mostrei para vocês, (..) depois eu fiz uma coisa ainda mais inovadora. Isso, como os meus *Percussions Studies* é uma coisa, realmente, única. Não existe partitura que tenha esse exemplo.

(...)

Como é que você cria quiálteras? Você só cria quiálteras se você tem um parâmetro para se desviar. Um carro tem que entrar numa curva, então você tem várias maneiras: você está a 5 km dessa curva, então você desacelera tranquilamente e entra na curva, você está a 1 segundo dessa curva, então o seu *break* é enorme, mas você entra na curva, o seu carro sai cantando pneu para você entrar na curva, se você entra normal, pai de família, você entra na curva bonitinho, então você tem esses níveis para entrar na curva: maluco, pai de família, último minuto, e você tem o velhinho, todos eles entram na curva, mas você tem que intermediar entre a distância da curva, a fricção, a situação que você (...) a velocidade que você está para você entrar na curva.

Por isso, que essas arbitrariedades de 3 em tempo de 8, com outras milhões de frações para entrar em uma outra fração são coisas que são quase resquícios, na verdade são muito mais próximas de um cara que eu adorava, que foi meu amigo, de Milton Babbitt e a *pitch simultaneity* onde ele pegava e fazia um *time point system*, onde ele pegava deterministicamente e falava vou colocar esse ritmo aqui, aí ele fazia, como Boulez também faz, ritmo A, B, C, D. Ah, vou variar: D, B, C e A; agora vou variar de novo: C, D, B e A. A pergunta é: Então vou variar sapos? Vou variar cachorros? Vou variar malas? A, B, C, D... Agora, como eu transformo isso aqui nisso, eu não sei. Podia ser qualquer coisa (...) Eles não estão lidando com a própria flexibilidade do material que eles estão lidando.

Com a modulação micrométrica foi também uma maneira que eu descobri para começar

a racionalizar essas passagens que de repente eu fazia, como eu podia criar elos de comunicação entre materiais que são completamente disparatados, entre materiais que eu poderia ver como uma sequência.

No ...B... eu fiz uma coisa ainda mais legal, como eu fiz no *Percussion Study II* eu comprimi ou alarguei os ritmos dentro de situações muito mais complexas, cortando as quiálteras, mas, não criando uma ponte como essa. Então, aqui no ...B... tudo que acontece, todas as situações têm sempre essa linha pontilhada aqui. E olha só o que acontece, aquele troço que eu comentei do Ferneyhough, *El tempo de La figura*, uma figura aqui, nesse momento do final do 7 em tempos de 3; é como se eu tivesse dividido isso em 7 e no final essa figura é equivalente a essa figura daqui. Porque há um cálculo que diz para mim que essa figura e essa [mostra outra figura] são idênticas. Por exemplo, 7 em 3 e 7 em 4, é claro que 7 em 3 é como 7 em 6... também. Aqui no 7 em 4 e 7 em 3 eu posso fazer o contrário, é muito simples. (...) se eu não quisesse fazer isso, também poderia um lado e assim que eu entro em 7 em 6...

(...)

Há uma tercina aqui, uma tercina em 7 em 6 é idêntica, idêntica, a uma nota normal em 7 em 4. Vai fazer a matemática que você vai ver (...) idêntica. O músico não sabe disso, porque o músico vê: - 7 em 4. "Pô! Uma tercina em 7 ou em 6... Caramba, eu estou ferrado!" Então, se você põe esse troço aqui, como eu ponho, você sabe... há essas duas notas são iguais. Ou, eu posso fazer as vezes como que duas notas dessas tenham o valor de uma dessas seja igual a uma dessas aqui, mas isso é outra situação... Situação B, C, D, E, F, G e H... Tem milhões de outras situações, mas isso é mais ou menos, as coisas que eu estou trabalhando.

Mas nessa peça ...B... foi que eu resolvi fazer toda ela assim para criar exatamente esse paradigma. Claro, aí você pergunta: Mas os músicos tocaram assim? Em primeira hipótese... 1- eu não estou interessado. Estou interessado em criar um paradigma, estou interessado lucidamente, lucidamente em atacar esse postulado da complexidade dessa maneira, dizendo: Para você trabalhar com ritmos complexos, você tem que saber, tem que saber disso, tem que saber, tem que saber, não tem blá, blá, blá... Não tem conversa, tem que saber! Se não souber, está trabalhando com determinismo. Entendeu? Não adianta, eu trabalhei com matemático (...), às vezes eu quero na minha conferência, sabe (...). Uma vez eu vi um filme: "O Coiote", nunca mais



me esqueci, o Brad Pitt, uma coisa de beisebol, não lembro mais o que é (...) Aí, toda vez que ele ia falar, tinha um matemático ao lado dele falando, então às vezes eu queria carregar um cara desse pro IRCAM, porque muitas vezes eu não tenho a competência matemática para (...) "Fala aí para mim!" Eu não estou falando uma coisa tão idiota quanto as minhas coisas, mas tem mais implicações que eu às vezes não tenho a capacidade de discorrer e aí ele poderia colocar em termos melhores o que eu estou dizendo, mostrar um algoritmo, mostrar de uma maneira (...). Eu não tenho toda a capacidade, eu não sou matemático, entendeu? Eu sou um compositor que descobriu uma certa *device*, então, essas coisas são que às vezes ficam faltando exemplos que eu não sei, ou eu os esqueço.

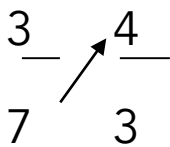
Essa peça toda foi feita assim: cada seta colocada assim indica que esse *triplet* de 3 em tempos de 4, 7 em tempos de 4 seriam invertidos, eu botei o 7 que estava aqui em baixo – isso na inversão simples – o 7 que estava aqui em baixo, em cima e o 3 em 4, aqui. Isso significa que essas 5 notas são iguais. E, aí vem uma inovação. Você só pode se desviar quando você tem (esse é o final da história, para eu fechar o *talk*) alguma coisa constante batendo. Se eu falar: faz uma *triplet* dessas três, você poderia [enquanto marca um pulso com o estalar dos dedos], mas se eu falar [enquanto faz um ritmo assimétrico com o estalar dos dedos] faz uma *triplet* daqui você fala: "De onde?" Tem uma hora que o Ferneyhough, em um dos seus quartetos, tenta passar 18 notas entre duas coisas, no quarteto n. 4, entre duas situações diferentes. Mas uma está acelerando... Então é como se ele fizesse 18 notas, mas o troço vai sempre para frente e é como se ele nunca chegasse lá (...). Você tem que ter uma situação estável para você desviar, entende? É claro, existe essa possibilidade também, mas aí eu vou entrar em outros detalhes que eu não quero.

(...)

Veja bem, o que acontece aqui é muito interessante, aqui também é um 7 em 4, porque eu estou fazendo uma coisa meio rítmica, aqui nesse 7 em 4, eu fiz (...), aqui é o 7 em 4 (...) e aqui é o 7 em 6. Então eu já sei que se eu criar uma quiáltera aqui, se eu criar uma quiáltera de 3, eu tenho a mesma situação que eu tenho aqui. Então, essa nota de 7/4 e essa parte da quiáltera de 3, tem a mesma. Então, sob elas, eu ainda posso passar uma nova quiáltera. Isso é uma inovação rítmica que eu queria falar. Esse é um dos últimos *steps* que eu fui. Tem um outro *step*,

na *micrometric modulation* que eu não vou falar, porque ainda são mais outras implicações.

(...) Mas, essa aqui, por exemplo... eu tenho aqui 7:3 e 3:4, mas esse aqui é diferente de todos que eu falei antes. Porque esse aqui é 7:4 - não é nenhum desses daqui - e 6:5. Como é que eu consegui isso? Também eu consegui isso pela rotação, por exemplo, eu pego 3 e divido por 7(...). Não só, como no primeiro exemplo, eu passo o que estava atrás para a frente e você também tem comutativamente a mesma velocidade, mas tem outro exemplo mais interessante também que é o seguinte: Você tem 3 e depois você tem 4 você pega 4... desses 7 você pega 4 e divide por 3. Então o que acontece aqui é o seguinte:

$$\begin{array}{cc} 3 & 4 \\ \hline 7 & 3 \end{array}$$


(...) Eu vou dar um exemplo mais claro, porque é melhor quando eu tenho diferentes números... Só como exemplo, esse (o anterior) vai dar uma complicada e eu não quero me es-tender... Mas tem um que é muito simples...Eu pego:

$$5/9 \text{ e } 4/7$$

Uma das possibilidades, como eu falei antes, é pegar esse 4/7 e botar na frente e esse 5/9 ficar atrás. Assim o que é ratio passa a ser subratio e o que era subratio para a ser ratio. Outra possibilidade, genial também, de desenvolvimento é que eu posso trocar:

$$4/9 \text{ e } 5/7$$

... e eu já ganho outras 4 possibilidades...

(...)

Eu vou ilustrar para que vocês vejam a riqueza dessas possibilidades....

1º. Eu pego 5 notas e divido por 9 e (uma possibilidade) eu pego as 4 últimas e divido por 7 (...) No final eu tenho uma certa velocidade. Como você entra aqui é outra história (...).

Normalmente eu venho de algo bem simples, entro nessa por um denominador comum (por baixo) acelero aqui... [apontando para o *subratio*] você tem um parâmetro e você tem essa velocidade (...). Agora olha só: Essa é a primeira fração. Outra possibilidade é o seguinte - a segunda fração, essa daqui, seria o seguinte: pega 4 divide por 7 aí você pega 5 dessas 7 e divide por nove. Eu simplesmente passei essa daqui para a frente e essa daqui para trás. Segunda possibilidade de variação dessa redundância matemática (...). Matematicamente é super-redundante, mas musicalmente é super fértil. Então, olha só o que acontece: você vê uma fração dessas na música, agora você vê isso aqui: vou pegar 7 em tempos de 4, precisa do autor para ser o 7 normal, aí você pega dessas sete as duas primeiras, aí eu pego essas cinco e divido por nove. Então, o que vai acontecer aqui é que eu faço uma inversão. Isso aqui é simplesmente um *subratio*, não é onde ele vai estar.

[A transcrição da explicação do compositor não transparece as sutilezas da apresentação presencial. O que Kampela demonstra aqui é que a inverção do *ratio* com o *subratio* resulta em velocidades metronômicas iguais]

Então você vê que duas frações assim são completamente diferentes, mas você agora sabe que essa nota daqui e essa nota daqui têm a mesma velocidade.

Isso é porque eu passei o que estava na frente para trás,  $4 \times 5 = 20$ , etc. etc.,  $9 \times 7 = 63$  e aí pronto, não importa onde você põe, vai ser sempre 20 ou 63, e você pode chegar ao menor denominador comum.

Agora, essa daqui é mais interessante, porque eu alterei os denominadores...

$4/9$  e  $5/7$

Também é uma outra forma de variação, o quê que me dá? Me dá uma outra fração. A outra fração que me dá é a seguinte: eu pego 4, divido por 9 e desses 9 – aqui são 9 em tempos de 4, anteriormente nós tínhamos 9 em tempos de 5 – vocês podem ver que esse nove ( $5/9$ ) é mais devagar do que esse aqui ( $4/9$ ). Então, esse daqui eu pego 5 e divido por 7. De novo, vocês

estão aqui no 7... hum... 5. Você vê como todas essas frações, todas elas são diferentes e em todas elas essa nota é idêntica a essa [semicolcheia do *subratio*], se eu quisesse passar desse cara para esse daqui eu só traria isso pro fim...

[Apresenta como pode interconectar as frações]

E aí eu saberia que essa nota aqui do final é igual a essa daqui, e a outra possibilidade seria eu ainda botar o 7 em tempos de 5 aí pega 4 notas daqui e divide por 9. Você vê que você criou várias frações diferentes, que eu chamo de configurações diferentes, que pro músico, ele olha para isso e diz: "Não tem nada a ver". Mas eu estou oferecendo para ele essa ponte, essa suspensão do *beat* para que ele saiba entrar nessa próxima. Então, você ao menos mostra que as velocidades são iguais e há uma concatenação entre uma fração e outra e você tem que subir a superfície agora. É um outro trabalho, é um outro trabalho físico corporal. Então essa é a contribuição da modulação micrométrica, tem muitas outras maneiras de fazer e muitas outras implicações, mas se eu continuar ou eu caio aqui ou vocês dormem, ou uma coisa horrível acontece.

Então acho que vocês tiveram uma boa ideia da minha música, eu tenho outras partituras que vocês podem ver. Essa é a *Antropofagia*, para guitarra elétrica, ela começa simplesmente (...) aliás eu tenho até o vídeo aqui (...), eles começam tocando pedra, não tocando o instrumento, aí aos poucos eles vão abandonando a situação de tocar esses instrumentos e vão pegando seus instrumentos naturais e aos poucos eles "chegam ao total do material"(...). Isso dá mais ou menos uns 4 minutos de introdução, isso é uma parte que eu acho ritualística. *Antropofagia* é a semana de arte moderna do Brasil, em 1922 – Mario de Andrade, Villa-Lobos, esses caras todos que tinham essa ideia de reinventar um novo paradigma de identidade cultural, aquela história né? Então, porque o Brasil era muito influenciado pela coisa francesa, pelos EUA, por isso... e aí eles tinham essa ideia de tomar as coisas, mais vomitá-las re-funcionalizada dentro de uma nova temática cultural, essa foi a maneira meio índia, meio canibalista, então *Antropofagia* é o ato de você comer a carne humana. Aí começa a parte métrica, então nessa parte métrica eu trabalhei bastante com essa e em alguns momentos ainda há modulação micrométrica, eu já tinha feito isso a muito tempo atrás, mas resolvi não usar isso ainda, como usei no ...B... que foi

intencional. Meu ...B... foi feito agora em Darmstadt em 2012, e é para vídeo e *eletronics*. Essa peça tem a ver com o grão do som e toda a ideia dela superimposição e as vezes eu uso vórtex eu gosto muito de trabalhar com essa ideia de *bandwidth*, na verdade, quando eu comecei com ela, eu até colocava os instrumentos favoráveis a esse *bandwidth* (...) Mas depois eu falei: Não. Porque vai ficar muito confuso pro maestro. Aí eu voltei ao normal. E eu estava trabalhando também, várias vezes com ritmos sugestivos, com coisas assim no meio do material que também é muito interessante para mim ter esse potencial improvisatório, porque solta os músicos. Essa ideia de contrair e soltar, contrair e soltar...(...) isso é uma outra coisa que eu faço aqui. Aliás, eu começo a obra com essa coisa e vou contraindo até que eles todos... Eu dou coisas para harpa fazer, bandolim fazer e tal e depois eles...

Essa partitura é grande, é enorme (...) eu só fiz para trazer... E a guitarra elétrica funciona como uma espécie de doadora dos materiais, do sônico e também da ideia de efeito. Eu crio uma espécie de... como é aquele efeito? Como é o nome que se dá quando passa pela terra e desvia?

- Difração.

**AK:** - É difração. É como se a guitarra tivesse esse comando, eles mais ou menos imitam o material de *pitch* da guitarra e às vezes eles complementam isso. E a peça tem muitos momentos em que a guitarra, claro ela é solista, e às vezes ela para de tocar e fica só o pessoal da orquestra e ela vai desde o momento de uma solidificação total até um ponto do meio em que (...).

Quer dizer, eu estava obsessivamente trabalhando com essas entidades, essas técnicas que eu falei de manipulação não tradicional. Todas elas vistas. Eu tive poucos problemas com os músicos, apesar dessa notação bem complexa, porque todos eles sabiam que quando eu fazia um gesto o outro já estava programado para ser feito. Era difícil aprender, mas era ergonômico (...). Eles tocavam com a mão direita e depois com a mão esquerda, eles faziam um pizzicato, coisas assim (...).

E na peça, tem muitos momentos em que a guitarra fica de fora e eu levo a peça de novo a esse momento onde eles de novo abandonam os instrumentos para o ponto da cadência da guitarra e há também esses momentos importantes da peça onde eles todos tocam em uníssono

rítmico.

[Canta]

Eu trabalhei muito com situações polifônicas e situações de independência física de cada um. Então eles têm a coisa supercontrolada, mas eles têm os buracos de cada um. Depois eu queria que eles tivessem certos clicks metronômicos, então tem vários momentos assim em que eles têm (...) às vezes um cara se solta e vai pro piano enquanto eles todos estão fazendo essa...então eu começo com todo mundo, então eu divido por *strains* diferentes *bandwicht*, então são todos quase como se fossem processos rizomáticos e físicos que eles se amplificam e re-utilizam.

Uma coisa que eu faço bastante, que eu faço também no ...B... e no meu quarteto de cordas, que não dá para ouvir, mas se vocês quiserem eu ainda posso tocar um pedaço do quarteto de cordas que é muito interessante de ouvir. Para mim é uma das melhores obras que eu fiz. É bem clara, porque é um quarteto de cordas, não é uma zona, uma loucura total...

(...)

Então aqui, [retomando a Antropofagia] você vê, tem esses momentos que são de "frics" de ... e finalmente a orquestra, depois de um tempo, começa a soltar os instrumentos e elas pegam de novo pedras e dedais de costura e de metal e criam uma chuva incrível, na coisa toda, e estava amplificado e aí vem o solo da guitarra elétrica sobre essa chuva de pedras, enquanto eles tão tocando isso, a orquestra inteira isso, e aqui eles começam... essa chuva de pedras começa a se organizar também em ritmos. Então, como eu coloquei a orquestra numa situação de ferradura, eles começam a tocar

TA TUM TUM...

Aí é a segunda candência da guitarra vem sobre isso, até que a orquestra venha morrendo sobre isso, num pianíssimo aqui, ele fica sozinho e volta numa segunda parte que é já uma re-exposição da parte métrica, um pouco mais aberta. Os sons são mais harmônicos, são mais es-piraiadas... e vai voltando de novo, com compassos enormes: 35 em 4, porque na verdade eu queria que eles fizessem coisas improvisadas e vai voltando, essa visão daqui já é uma parte métrica que já vai voltando a esse começo daqui grande ABA, digamos assim com outros Cs e

Ds no meio dessa história e ela se explode. Aqui no final, a peça toda se coa, todos os instrumentos, aos poucos, vão saindo e voltando ao início e tem um instrumento brasileiro aqui que é o roi-roi que os violinistas que tocam e aí no final, o que para mim é a maior metáfora da música inteira, vem no final da música, que ela fecha com um facho de feche de luz, num percussionista que tem um pau-de-chuva, né? E todo esse som:

CHCHCHCH

E eles fazem o primeiro gesto da música, que é como a música começou

SHSHSHSHS

Assim que a música começa, com um tan-tan e com os músicos fazendo "shshshs" e aqui nesse momento eles fazem esse gesto aqui, está vendo aqui esse S? Eles já tinham feito um pouco antes e depois eles fazem:

SSSSSSSSSSS

E aí só fica o violão com esse tipo de eco, assim:

[Enquanto toca a gravação ]

E o pau-de-chuva fica (...).

Depois vai parando e assim acaba a peça.

Essa é a Antropofagia, o que eu tava querendo (...) essa era a palavra, a questão do grão do som, da textura, da escuta... então foi a primeira vez que eu coloquei, se não todas, quase todas as minhas técnicas juntas (...)

Tem outras tendências composicionais, aqui dentro que eu poderia, com o tempo, explicar...

(...)

**Prof. Suzana Sardo (SS):** O seu processo de criação, eu imagino que seja anterior à escrita.

**AK:** Claro

**SS:** E a escrita limita a criação?

**AK:** Sempre, de certa maneira.

**SS:** Quer dizer, eu estou aí a ouvi-lo tocar as guitarras, eu faço assim, não sei o que, a ênfase que coloca no lado da escuta e da surpresa, né? Surpreender o outro.

**AK:** Claro!

**SS:** E este lado é extremamente fascinante e eu oiço e penso: Alguém consegue tocar de fato? E levar essa lógica a prática? E de repente, quando vejo a escrita e todo esse pensamento matemático que está por trás, parece de repente, que tudo fica limitado, não sei...

**AK:** Eu acho que tudo... eu tenho uma visão diferente. Acho que é limitado. Acho que a escrita vai sempre limitar e sempre um traço...*trace* da sua intenção. É a maneira de eu grafar uma certa tendência e essa tendência implica, nos dias de hoje, numa situação de transmissão tanto da escrita quanto oral. Eu acho que a escrita, o detalhe da escrita é importante para mim, porque ele é como se fosse signo numa entrada e eu quase não posso explicar.

- Trecho inaudível -

... o pai do meu melhor amigo, de certa maneira, trabalhou com Peter Bull, que é um cara que tem uma informação enciclopédica só oral, grande ator... E eu acho que a ideia da escrita é uma complementação, às vezes, do artesanato. Eu acho que quando os sujeitos escrevem na caverna, ou desenhavam...

**SS:** A escrita é um artesanato?

**AK:** É claro, mas é nesse sentido também que eu vejo

**SS:** É possível executar a sua música sem a oralidade?

**AK:** Não sei.

**SS:** Nós tivemos uma vez a experiência de ouvir uma obra se Sara, que eu conto muitas



vezes até na sala, uma audição de uma obra de Sara, nós estivemos aqui contentes e ela saiu dizendo: Foi uma porcaria. Não era aquilo que estava a pensar...

**AK:** Eu não sei... nesse exemplo eu não sei exatamente o que aconteceu, mas...

**SS:** Aí eu penso: como é que os músicos podem chegar a esse grau de maturação intelectual só com uma partitura?

**AK:** Ah sim, mas isso tem várias coisas. O que eu queria dizer é que muitos músicos que não me conhecem pegam minha partitura. Eu já vi reproduzindo minha partitura de uma maneira fiel ou mais ou menos como eu queria. E eu sei que há uma imprecisão, uma distorção natural que vai acontecer.

**Prof. Sara Carvalho (SC):** Eu sei, mas não estávamos a falar disso. Estávamos mesmo a falar de falta de estudo.

**AK:** Exato, no seu caso. No meu caso, por exemplo, com o quarteto de cordas é até uma outra coisa que acontece. O quarteto de cordas estudou a minha música 80 vezes, literalmente. Mais... levou dois anos ensaiando a coisa para tocar a primeira parte e tocar a segunda parte. Eles até me surpreenderam com coisas ainda mais interessantes do que as coisas que estavam limitadas na partitura. Com vibratos, com frases que eles descobriram e cavaram essas frases para eles mesmos terem como *fields*, eu não sabia de certas coisas, eu não tinha o completo controle. Eu acho que todas as obras, inclusive a obra do Beethoven, o Ferneyhough, os mesmos falam isso, não eu, eles acontecem com o mesmo processo de oralidade todas elas passam de pianista, a pianista, a pianistas e isso é o que dá... A partitura está lá para dizer o que tocar e não como tocar, entendeu? E como quando você tem a partitura do pessoal da etnografia dos índios do alto Xingu, só indo lá para ver como eles fazem a coisa e se você vai grafar os músicos cubanos, é impossível. Eu toco com um camarada, o Xavier Dias que toca com Boulez, *Le marteau sans matie* e é mestre de percussão cubana, mestre! Então ele falou:

- Pega isso aqui...

E eu falei:

- Não sei nem como começar.

**SS:** Sim, eu tenho uma experiência também interessante, bibliográfica que foi quando eu

fui para Índia, recebi imensa teoria e quando fui trabalhar com uma pessoa de citara, e eu comecei a fazer as perguntas todas e ele não sabia nada.

**AK:** - É claro!

**SS:** - De fato é interessante ver esse lado...

**AK:** - É... tem níveis de sofisticação que você consegue através da oralidade e tem outros que você não conseguiria, então acho que a teoria é importante nesse sentido de você racionalizar as coisas que você tem. Você trabalha com níveis de formação dessa amplitude. Não desse calibre, ou que é boa, que a música é boa. Inclusive é uma coisa muito interessante, porque a obra é assim [apontando para uma de suas partituras], não significa que a obra é boa. É uma outra história, o valor estético da obra não está em julgamento. Também eu não me importo, mas, não significa. Eu trabalho com níveis de informação, (...) eu utilizo o fazer e a grafia como parte, como processo também de elaboração compositivo. Então começa a haver um *feedback*, onde eu começo a ser quem eu sou, também através desse espelho. Então é uma coisa interessante, eu acho. Eu separo, "ah, se ninguém falar da minha peça, se não tiver uma oralidade então". Não, eu escrevo para me olhar, entendeu? É como Cage falava também: eu não concebo e aí eu ouço e identifico quem eu sou. O processo dele também era inverso. Ele se surpreendia com o que tinha escrito, porque ele dizia, eu não tenho obrigação de saber de antemão o que vai ser. Eu coloquei um problema, eu coloquei uma situação e eu acho que essa situação tem que ser (...), eu vou me enriquecer de ouvir essa própria situação e nem mesmo eu sei o que que é que eu fiz. E isso aponta para duas coisas: uma é uma certa situação, que você vai dizer: Isso é a sua incapacidade de ouvir, porque você não é o Beethoven. Eu diria que talvez seja uma riqueza dele, a de lidar com a própria ignorância dele. Eu lido com a ignorância quando eu coloco vários pressupostos lá, eu tenho surpresa da própria coisa que eu faço, que é uma coisa natural. Não há compositor que não tenha... Ferneyhough o que eu faço, o que eu sei é que toda a vez que eu faço uma peça eu canto as coisas, mas eu não canto:

[Enquanto simula vários efeitos com a voz]

Eu canto isso, mas aí eu tenho todos esses (...), mas eu não sei o que tá. E às vezes eu

estou cantando e o outro tá. "TCHIN TCHUM TÁ ...." Porra! Que é isso? Às vezes os meus ensaios são... o primeiro ensaio dessa peça, eu quase chorei... eu falei: Meu Deus do Céu! Que horror! Que horror, meu Deus... Que horror!. Eu queria morrer. Eu estava sentado da cadeira e falei: Meu Deus, eu fiz um crime... Eu tive a surpresa. É real, não é mentira. Depois eles começaram a clicar, e aí é incrível, porque você começa a se reconhecer...

(...)

Agora, essa peça aqui, a primeira vez que ela foi tocada foi em Stuttgart, em um teatro perfeito, seco, perfeito para minha música e, na última vez, eu fui compositor de destaque do Ultraschall, festival de Berlin e tiveram três concertos e essa peça foi tocada pelo *Kammerensemble* de novo (...)

E o Boulez fala uma coisa interessante, apesar de muita gente não gostar mas do Boulez... Uma boa música, porém mal tocada, é uma merda e uma música mediana, bem tocada, fica muito boa.

- Interrupção da gravação -

### Apêndice 3 – Questionários e Depoimentos

No intuito de conhecer melhor a obra violonística de Arthur Kampela, entre novembro e dezembro de 2015, foram enviados por correio eletrônico questionários aos seguintes intérpretes: Daniel Murray, Daniel Vargas, Eric Moreira e Paulo Pedrassoli. Tais músicos foram escolhidos por terem experiência com o repertório e contato direto com o compositor. O mesmo questionário foi também encaminhado a outros violonistas que, no entanto, não o responderam.

As questões foram propositadamente formuladas para possibilitarem uma resposta ampla, tendo como objetivo captar tanto a visão musical do intérprete quanto a sua relação pessoal com Kampela. As perguntas 7 e 8 tratam respectivamente, de música de câmara com o compositor e da prática composicional do entrevistado, sendo assim, elas só foram encaminhadas para os músicos nas quais eram aplicáveis. Desta forma, a pergunta 7 foi dirigida aos intérpretes Daniel Murray e Daniel Vargas (porque eles também são compositores) e a pergunta 8 foi dirigida aos músicos Daniel Murray, Daniel Vargas e Eric Moreira (que tocaram, ao lado de Kampela, o quarteto *Polimetria*). Para Paulo Pedrassoli essa última pergunta foi substituída com a opção 8.A que trata da sua participação no LP *Epopéia e graça de uma raça em desencanto*.

Além deste questionário, foram consultados outros músicos, como o compositor Ricardo Tacuchian, antigo professor de composição de Kampela e o trompista Marcos Albricker que participou da gravação do LP *Epopéia e graça de uma raça em desencanto*. Estes músicos apresentaram depoimentos sobre a obra de Kampela transcritos aqui nos subcapítulos 3.5 e 3.6.

### 3.1 – Questionário apresentado aos violonistas

No intuito de conhecer a obra violonística de Arthur Kampela, e sendo você um importante intérprete de sua obra, gostaria de pedir a sua colaboração respondendo a seguinte entrevista. Creio que suas respostas ajudar-me-ão em minha pesquisa de doutoramento e serão uma importante contribuição para quem se enveredar na performance de tais obras.

1. Quais as peças que você toca ou já estudou de Arthur Kampela e qual a apreciação que faz delas?
2. Fez algum tipo de preparação peculiar para a preparação de tais peças? Como analisaria estas obras?
3. Consegue me dizer os concertos em que tocou tais peças? Fez alguma das estreias?
4. Como contextualizaria a obra de Arthur Kampela em relação ao repertório violonístico e não violonístico?
5. Quais peças você conheceu em data próxima a criação e quais impactos pode narrar, tanto na tua perspectiva pessoal quanto na observada no meio violonístico?
6. Tiveste a orientação do compositor na preparação de alguma(s) das peças? Quais? Pode partilhar qual foi a orientação?
7. Diria que a obra de Kampela teve alguma influência na tua própria produção como compositor?
8. Pode narrar como foi a experiência de tocar com o Kampela o quarteto *Polimetria*?
- 8.A. Pode narrar como foi a experiência de trabalhar no LP de Kampela? Como eram os processos de ensaios? E quantos as apresentações e processo de gravação?

### 3.1.1 Resposta – Daniel Murray<sup>322</sup>

1. Conheci de a obra do Arthur apenas recentemente quando pude fazer a estréia de uma de suas peças "Happy Days II" na BIMESP (Bienal de Música Eletroacústica) em 2010 evento organizado pelo compositor Flo Menezes. Na ocasião tive a oportunidade de trabalhar com Arthur que estava em SP a interpretação desta obra e trocar idéias sobre interpretação, composição o que foi extremamente enriquecedor. Participei na época de alguns de seus workshops em tocando está obra para violão e eletrônica. Participei de algumas de suas apresentações tocando uma peça para quarteto de violões "Polimetria" e varias de suas "novas bossas" junto a José Moura (Baixo elétrico) e Sarah Hornsby (Flauta).

2. Fiz uma gravação totalmente editada de como deveria soar a ligação entre os gestos pois ainda não conseguia realizar a peça no andamento que gostaria. Daí pude ouvir um resultado forjado de como deveria soar mais adiante e me distanciar do violão focando no solfejo da obra. Isso me ajudou bastante pois me acostumei com os ritmos e as sonoridades para numa segunda leitura aplicar de fato o que já sabia como gostaria que ficasse.

3. Toquei diversas vezes "Happy Days II" e gravei no CD "Universos em expansão..." que lanço agora em 2016. Tive uma interessante experiência com crianças onde fizemos uma interpretação coletiva dessa obra que requer do interprete disparar os sons no computador enquanto toca usando um pedal midi. Fizemos uma fila e cada criança era um som. Eles adoraram e quem ficou apenas assistindo adjetivou a música como "espetacular" etc. Apresentei também suas obras em apresentações minhas nos SESC's, CCSP, em Belo Horizonte junto com Arthur e outras ocasiões.

4. Original, instigante, violenta e verdadeira.

5. Na minha perspectiva pessoal foi um "choque" e "amor a primeira vista". Sempre que olho algo que parece impossível fico instigado e tentado a estudar. Quando vejo fiquei ali tocando lendo gravando e daí vou ter que tocar para valer, gravar, fazer alguma coisa.

6. Uma de suas orientações em relação a "técnica percussiva" nas suas obras é que

---

<sup>322</sup> Em 15 de janeiro de 2016

a M.D (Mão direita do interprete destro) deveria ficar esticada como quem vai cumprimentar alguma pessoa. Isso me ajudou instantaneamente. Mas também em relação ao tipo de energia que deveria sair dali, algo sem limites, sem freio e de uma expressividade que vai de encontro a quem escuta sem volteios. Outra questão interessante foi a de querer uma relação violão eletrônica quase holográfica que é o que realmente acontece quando temos uma perfeita micagem entre as partes.

7. Sim. Inclusive escrevi em sua homenagem uma pequena peça chamada "Entre-meio" gravada também no CD "Universos em expansão..." entre uma peça do Flo (stream from outer space) e do Kampela (Happy days II para violão e eletrônica)

8. Foi bastante intenso. Ensaíamos em um ou dois dias para tocar no FIV (Festival Internacional de Violão de Belo Horizonte). Toquei junto com o Daniel Vargas violonista e compositor bastante mergulhado nessa estética. Foi sensacional!

### 3.1.2 Resposta – Daniel Vargas<sup>323</sup>

1. Eu já toquei os Percussion Studies I, II, III e IV, a *Polimetria* para quatro violões e eu comecei a preparar o *Motets* para dois violões quando ainda mantinha um duo com o Eric Moreira.

2. Eu não tive uma ferramenta especial para estudar as obras, foi necessário entender como funcionava a mescla entre os efeitos percussivos e as notas. Depois que eu estudei o Percussion study II, eu comecei uma iniciação científica demonstrando como funcionava o ritmo na obra – as quiáleras sobrepostas e os compassos não integrais –. Em seguida eu descobri os textos da Graziela Bortz que era o artigo e a sua tese de doutorado e em seguida eu pedi para o Kampela o seu artigo e a sua tese de doutorado. A partir deste momento toda vez que eu reestudava a obra eu aplicava o cálculo da mudança de velocidade. Também isso foi válido para os Estudos III e IV, embora os ritmos sejam bem mais simples comparados aos do Estudo II.

3. Basicamente desde que comecei a estudar as obras do Arthur, começando pelo Percussion Study I, 2006, eu venho apresentando-as ao vivo. Eu não cheguei a colocar como estreia, embora tenha sido o primeiro a tocar o Estudo III e o primeiro violonista a tocar o Exoskeleton no Brasil, aparte do próprio compositor. O Fábio Adour foi o primeiro no Brasil a tocar o P.S II, em seguida eu.

4. Em relação ao repertório violonístico, eu respeito muitos todos os compositores anteriores ao século XX, devido as suas respectivas atuações no que diz respeito à expansão do instrumento, das técnicas e etc. Mas na opinião, e não digo por ser Brasileiro, mas o nosso instrumento de fato ganhou vida própria, em relação a maneira de se pensar a composição e o instrumento como uma coisa só, foi com Villa Lobos. Já depois da segunda metade do século XX, tivemos o Leo Brouwer que foi também de extrema importância para a ampliação do violão em diversos aspectos. E, já no final do século XX, tivemos o Arthur com os Estudos I e II.

É claro que tivemos e temos vários compositores que escreveram obras fantásticas para o violão, principalmente na América e no Brasil, eu poderia citar vários aqui e muitos deles eu

---

<sup>323</sup> Em 7 de dezembro de 2015



toquei e posso discursar com profundidade à respeito de suas respectivas obras. Não obstante, quando eu cito Villa Lobos, Leo Brouwer e o Kampela como pilares, quero dizer que eles tiveram/têm uma obra continua para o violão, que é diferente de compositores como Alexandre Eisenberg (Pentalogia e Prelúdio, Coral e Fuga) ou Lelo Nazário (Balada unidimensional, para violão e fita magnética) que possuem obras fantásticas para violão, mas que não possuem um tratamento continuo relacionado ao.

5. Eu conheci mais ou menos perto da data o Percussion Study IV para viola tocada como violão. Pessoal quando eu assisti a obra no youtube, eu me perguntei: "o que é isso que está acontecendo e como isso pode ser possível?" Então eu coloquei em mente que eu teria que tocar aquela obra, custe o que custar, rsrrs.

Em relação ao meio violonístico, em minha opinião, a peça em si é uma aberração e infelizmente as pessoas do meio são bem conservadoras e possuem extrema dificuldade para entender e aceitar a peça como um passo extremamente importante para o alargamento das possibilidades técnicas, principalmente da expansão do performer uma vez que o instrumento em si é "não faz parte da peça".

6. Em agosto de 2010 o Kampela estava na UNESP como professor/pesquisador convidado. Naquela época eu morava em Ouro Preto e no fim de agosto eu comprei uma passagem de ônibus para São Paulo, (basicamente sem dinheiro algum), foi a minha primeira vez na cidade. Lá eu me encontrei com o Arthur e ele me explicou como era possível tocar o Exoskeleton, ele elucidou como funcionava a notação e eu vi que era mais simples do que eu pensava. Claro, que é preciso trabalhar MUITO se você quiser fazer um bom trabalho, ao contrário de estudar/tocar de qualquer maneira, como vemos muitos instrumentistas fazendo quando se trata de música contemporânea. Ainda na UNESP, eu assisti a um concerto inteiro com obras do Kampela, durante a Bienal Internacional de Música Eletroacústica de São Paulo.

Quando eu retornei para Ouro Preto, eu imediatamente liguei para um amigo (o Julin) e ele me vendeu uma viola amadora. Então o Kampela me enviou a partitura editada, é importante destacar aqui que esta partitura não contém todas as informações necessárias, pois a notação é constituída por uma espécie de tablatura que nos guia em qual ponto do braço da viola é preciso montar os acordes. Eu tive que recorrer ao vídeo do próprio Kampela tocando para tentar

ver/descobrir em qual parte do braço da viola eu deveria executar determinado trecho, em muitos casos, também eu tive que utilizar o ouvido!!

No início de novembro o Arthur foi para Belo Horizonte para dar um concerto no Festival internacional de Violões de Belo Horizonte e ele me convidou para tocar a Polimetria para 4 violões e a formação foi composta por mim, o Arthur, o Daniel Murray e eu convidei o meu amigo Eric Moreira para se juntar a nós. No dia seguinte ao concerto eu me encontrei com o Arthur e toquei o Percussion Study IV. A peça estava completa e somente faltavam algumas pequenas pinceladas, então o Arthur me disse: “incrível, muito rápido, eu mesmo não conseguiria neste tempo!” Disse naturalmente e com muito bom humor. Então eu basicamente peguei o manuscrito do Exoskeleton, aí sim eu tive CERTEZA dos trechos em que eu estava um pouco confuso e se eu tivesse aquele manuscrito antes, provavelmente eu teria preparado a obra mais facilmente. Também, há um trecho na peça que aparece uma citação do Estudo 77 do Arthur e você precisa desta partitura para tocar corretamente, basicamente eu tive que deduzir, como eu disse, utilizando o vídeo e o ouvido, no mais, quando o Arthur retornou para Nova Iorque ele me enviou a peça e eu pude corrigir algumas “notas”.

7. Sim é claro e digo isso com muito orgulho!! Se você observar em todas as minhas obras, você conseguirá ver traços da música do Arthur! Eu estou em um momento no qual preciso me influenciar por outras formas de se pensar a criação artística, mas ainda tenho como lição muito da forma como o Arthur pensa. Sobretudo, em relação ao cuidado que ele possui quando escreve para um determinado instrumento e deseja descobrir, combinar diferentes caminhos de se manipular determinado instrumento ou mesmo o performer; isso não é uma mera sobreposição de técnicas expandidas e é preciso que haja uma razão para tudo aquilo.

Eu consigo ver o mesmo cuidado quando você pega a *Ilíada* recriada pelo Haroldo de Campos, aquilo não é somente um conhecedor do Grego que decide traduzir um épico para o Português, e sim um trabalho de Transcrição que levou uma década para ser consumado! O mesmo acontece quando você lê *Meu Tio e Iauaretê* do Guimarães Rosa, você consegue ver todo o cuidado com a recriação do Idioma Português, sendo mesclado/confrontado com expressões oriundas do Tupi-Guarani (Nhem, início do texto), ou mesmo palavras de origem Africana, Macuncôzo, fim do conto. Neste conto nos vemos a personagem principal, um homem/narrador

que lentamente ao longo da estória vai se metamorfoseando se em uma onça e as palavras vão se transformando em "ruídos", na tentativa de imitar os rugidos de uma onça, e quando você lê e entende todo este cuidado ao conduzir a narrativa, você pensa: isso é incrível.

Vindo do Haroldo e do Rosa, eu aprendi essa cuidadosa lição e na composição, principalmente no tratamento dos instrumentos, eu aprendi isso tocando e observando a música do compositor brasileiro Arthur Kampela.

### 3.1.3 Resposta – Eric Moreira<sup>324</sup>

O Arthur Kampela, que iria se apresentar no Festival de Violão em Belo Horizonte em 2010, ligou para o Daniel Vargas perguntando se ele gostaria de tocar a Polimetria e que precisava de mais um violonista. Foi assim que o Vargas me convidou para tocar nesse quarteto, que tinha também a presença também do violonista Daniel Murray e do próprio compositor.

Foi uma surpresa, pois eu nunca havia tocado nenhuma peça do Arthur. Se não me engano, tivemos dois ensaios e conseguimos montar toda a peça. Apesar de soar uma grande loucura, a peça é fácil de entender e muito bem escrita.

Na ocasião desse festival, o Arthur deu as instruções bem rapidamente sobre como fazer os efeitos e qual era a ideia geral da obra, mas foi muito simples de entender. O Murray, que era mais experiente, também me auxiliou em alguns detalhes. O Arthur é uma pessoa incrível e contagiante e com apenas dois minutos de conversa com ele, eu consegui entender como deveria ser a pegada da peça.

Para mim foi uma experiência incrível ensaiar e apresentar com o Arthur. Foi a minha primeira experiência preparar uma obra sob a orientação do próprio compositor.

---

<sup>324</sup> Em 03 de dezembro de 2015

### 3.1.4 Resposta – Paulo Pedrassoli<sup>325</sup>

Respostas e depoimento: Fernando, farei um relato pessoal daquilo que me lembro sobre a minha relação com o Kampela, desde o início, assim, você fica com o depoimento de um violonista dedicado à música brasileira, mas acima de tudo, de um amigo próximo que conviveu intensamente com o Kampela durante alguns anos na década de 80, no Rio, quando fazíamos parte de um movimento musical único, que nem tinha nome, e que ocorreu à margem da mídia tradicional, da televisão e dos meios de comunicação de massa.

#### Cenário

Os anos oitenta foram marcados pelo rock nacional, que nem era bem rock, era mais uma mistura de pop, reggae, baladas e outros gêneros leves e bastante ingênuos que, se nada traziam de novo do ponto de vista musical e poético (pelo menos no nosso julgamento), eram um prato cheio para a indústria cultural, que não tardou a reconhecer o potencial comercial desse movimento, tendo-o explorado à exaustão. Ao mesmo tempo, surgiam no Brasil, mais especificamente em São Paulo e no Rio, artistas e bandas que trouxeram ares de vanguarda à MPB, alguns fortemente influenciados pela música dos compositores da chamada 'Segunda Escola de Viena' (Schoenberg, Webern e Berg), como o Arrigo Barnabé (paranaense que se radicou em SP), a Letícia Garcia, o Sergio Rojas e o Arthur Kampela (no Rio), e outros que direcionavam seu trabalho para as raízes da música brasileira, revestindo-as de urbanidade e modernidade como o Itamar Assunção (SP), a Clara Sandroni, a banda Cão Sem dono, os corais Garganta Profunda e Coro Come, a Orquestra de Música Brasileira (do Roberto Gnattali, da qual eu e o Roberto Victorio fizemos parte) entre muitos outros artistas de qualidade e originalidade que a minha memória não alcança no momento. Éramos o avesso da MPB, aqueles que a mídia não enxergava e não queria enxergar, aqueles que o "povo" (entre aspas mesmo) não conhecia, porque fazíamos um som "difícil" e pouco comercial. Apesar das dificuldades, era um movimento real e que

---

<sup>325</sup> Em 31 de janeiro de 2016

tinha muita força, pois havia muitos shows, muita atividade, e não faltava público.

Esse era o cenário do Rio quando voltei de um período de sete meses vivendo na Itália, louco para tocar com todo mundo e cair na vida, dando início à minha juventude musical. Entrei nesse "movimento" pelo trabalho da clarinetista e compositora Letícia Garcia, que era uma antiga amiga de minha irmã Denise, ela precisava de um violonista/guitarrista e me convidou para tocar com ela. A partir de 1983, com a Letícia, fiz shows no Rio (inclusive no emblemático Circo Voador), Brasília e São Paulo e gravei minha primeira participação em LP, com dezessete anos de idade. Foi a Letícia que me falou do Kampela, dizendo-me que era um amigo que tinha um trabalho diferente, muito bom, e que estava precisando de um guitarrista que soubesse ler música e que estivesse habituado às coisas dessa nova MPB, como a atonalidade e a rítmica mais complexa. Ela disse que eu tinha o perfil e me indicou para trabalhar com ele. Isso ocorreu provavelmente no ano de 1985, já que foi neste mesmo ano que fiz a primeira apresentação com a banda do Kampela, no dia 2 de dezembro, na IV Mostra de Compositores e Intérpretes organizada pela FUNARTE (Rio), onde tocamos a obra O Ascensorista Onestaldo, segundo informações constantes em meu curriculum "Lattes".

### **Ensaaios**

Houve três momentos bem distintos em relação aos ensaios, durante a trajetória da banda, todos relacionados à questão do espaço. Logo que conheci o Kampela e entrei na banda, ensaiávamos na casa da Dorinha, mãe do Arthur Kampela. Era um apartamento em Copacabana, um bom apartamento, mas cuja sala não era tão grande a ponto de alojar perto de uma dezena de músicos com seus instrumentos, alguns com amplificadores e cabos espalhados, além de estantes de música. O clima era familiar, e ali moravam também os irmãos do Arthur - o Salo e a Luciane - além do pai dele (o Leibo, que todos chamavam de Luizinho, não sei bem o porquê...), da mãe Dorinha e da avó Lea, que já era bem idosa, ouvia pouco e não se comunicava conosco. Durante os ensaios, os irmãos às vezes chegavam em casa e nos olhavam com cara de "esses caras aqui em casa de novo...". Dorinha era divertida e expansiva, sempre bem-humorada e dizia o que lhe vinha à cabeça, às vezes trazia coisinhas para comer, outras vezes dizia, com um sorriso:

"meninos, não está na hora de vocês irem embora?". O trabalho musical em si era complexo e exigia muito profissionalismo e preparo, sabíamos que nossa presença ali incomodava a rotina familiar dos Kampela, embora eles apoiassem incondicionalmente o Arthur e nunca se queixassem a nós. A família Kampela sempre foi muito unida, isso era evidente para todos. Mas a coisa estava difícil até que a entrada na banda do baixista José Roberto Quental de Moura (que até hoje toca com o Kampela, mora em NY), que ofereceu seu quarto, na casa dos pais (era uma boa casa no Flamengo) para ensaiarmos. O espaço também não era ideal, mas ficamos por lá um bom tempo, e tínhamos mais privacidade e menos interferências familiares. O terceiro momento foi quando o Kampela passou a alugar um estúdio em Botafogo para ensaiarmos, acredito que em 1986, pois estávamos nos preparando para gravar o LP que foi gravado nesse ano.

A dinâmica dos ensaios era sempre meio caótica. Arthur Kampela é um artista, criativo, cuja mente não sossega em nenhum momento, qualidades que podem ser bem vindas ao compositor, mas que representam uma grande dificuldade ao diretor de ensaios, função que ele desempenhava de forma muito confusa e dispersa. Sua falta de método fazia-nos perder tempo e dificultava a compreensão daquilo que deveria acontecer quanto ao tecido musical. Não raro, ocorriam discussões e algum stress, mas a coisa nunca descambava pro lado pessoal. O Kampela sempre foi vaidoso, como muitos artistas, e algo egocêntrico, mas ele tinha (e tem) plena consciência disso, fazia graça e nunca era arrogante. Sempre que ele não estava presente, podíamos criticar seu sistema confuso, mas todos gostávamos da pessoa dele, e sabíamos do seu talento e valor inquestionáveis. Tínhamos muito orgulho de fazer aquele trabalho.

Com o passar do tempo, eu e ele fomos ficando mais amigos, e ele passou a frequentar a minha casa.

### **Período de grande proximidade antes da gravação do LP**

Kampela havia saído da casa dos pais, estava morando num outro apartamento (que era propriedade da família ou dele mesmo) com uma jovem mulher argentina, que trabalhava como produtora freelancer. Estavam meio que casados, mas a coisa não deu certo e eles romperam o relacionamento. No entanto, o Arthur não se sentiu no direito de pedir à ex-companheira que

saísse logo do apartamento dele, pois ela se encontrava em dificuldades financeiras. Ao mesmo tempo, ele não queria voltar a morar com os pais. Foi um período turbulento, e ele estava no início da composição da Valsa do Assassino, que faria parte do LP que gravaríamos dali a pouco tempo. Como ele era já um amigo próximo da minha família, especialmente da minha mãe, Arthur passou a frequentar assiduamente a minha casa, para conversar e trabalhar, pois tínhamos um piano na sala, e ele passava horas e horas seguidas compondo a tal valsa. Neste período, pude observar bem como era o seu processo de composição, praticamente presenciei toda a composição dessa música, que demorou várias semanas. Ele ficava ao piano, tocava alguns acordes, brincava com alguns elementos, repetia inúmeras vezes, improvisava, às vezes cantava, até ir fixando pequenos elementos que passavam a ser repetidos enquanto que outros eram ainda improvisados e mutáveis. O processo todo era meio caótico e inconstante, eu não percebia nenhum método pré-estabelecido de trabalho, nenhum planejamento, era uma experiência intensa de imersão e exploração de harmonias, principalmente. Penso que havia algum sofrimento nisso tudo, pois ele se desgastava. Às vezes ficava parado um bom tempo, olhando para o nada e pensando sabe-se lá o quê. Dava grandes pausas e vinha bater papo comigo ou com a minha mãe, participava de nossas vidas e era quase como alguém da família. Aos poucos, a valsa foi criando forma e ele parecia estar optando por determinados acordes depois de ter testado e repetido infinitas possibilidades. A melodia vinha ao mesmo tempo que a harmonia, e me dava impressão que, apesar de não haver um método organizado, a composição se dava de forma meio que linear, ou seja, ele compôs primeiramente o início, e foi trabalhando durante semanas até chegar ao fim da peça. Primeiro ele estabeleceu uma parte de piano e canto, onde estavam os elementos harmônicos/melódicos/rítmicos básicos, e também a letra, que me parece ter sido composta ao mesmo tempo que a música, com o mesmo processo fragmentado e contínuo [não tenho a certeza em relação à letra]. Por último veio a orquestração, pena que esta etapa não era audível para mim, ficava guardada na mente de meu amigo, que agora revezava o piano e a mesa da sala, onde se espalhavam dezenas de folhas. A minha mãe já se referia à mesa como "a mesa do Arthur". Fiquei sem saber como era a orquestração até ouvir o disco pronto, pois esta foi a única música do LP em que não participei.



### Itinerário...

Um dos momentos mais interessantes para mim foi a ocasião em que definimos os efeitos violonísticos que iriam aparecer na peça Itinerário de um baixista sob a noite sul-americana. Alguns dias antes da gravação, o Kampela foi à minha casa. Era noite e estávamos no meu quarto, assim não atrapalhávamos o sono de minha mãe, que dormia cedo. Ele levou seu violão Sugiyama e ficamos conversando, tocando e inventando sons e efeitos. Alguns deles inventamos na hora, outros eu já fazia, outros ele sugeriu, enfim, criamos um pequeno repertório de efeitos e definimos o arranjo desta peça cujo original era para voz e violão. Fomos só nós dois ao estúdio para gravarmos essa peça, o Kampela tocava a parte original no violão e cantava, e eu fiquei encarregado de fazer o violão de efeitos. Tentarei elencar aqui alguns dos efeitos criados por nós para o Itinerário, acredito que essa informação será importante pois alguns desses efeitos se utilizam de materiais externos em interação com o violão, recurso que será utilizado mais tardiamente nos seus Estudos Percussivos:

1. início - bola de pingue pongue quicando livremente no fundo do violão. O violão fica posicionado no colo do violonista, com o tampo virado para baixo.
2. figurações no agudo sem altura definida, irregulares e rápidas, de sonoridade próxima ao pizzicato. Esses sons são obtidos fora da escala, com o dedo 1 pressionando a primeira corda com a carne e a unha, deslizando mudando a afinação enquanto que a mão direita toca rapidamente com o dedo indicador como se fosse uma palheta.
3. efeito "gota d'água", a técnica é similar ao efeito anterior, sendo que eu usava a primeira e a segunda corda e fazia duas notinhas seguidas, uma boa pausa, e repetia as notinhas, uma aguda e outra menos aguda, como se fosse o som de uma gota d'água que cai de um chuveiro.
4. Percussão dos dedos da mão esquerda no braço, produzindo sons curtos e rápidos, irregulares, com altura definida, mas não planejada.
5. harmônicos variados e irregulares.
6. efeito com lápis - som "reverberado", mas sem reverberação eletrônica. coloca-se

um lápis, ou uma haste meio longa, de forma cruzada nas cordas graves (por exemplo, o fim do lápis fica com a sexta corda abaixo do mesmo, a quinta acima e a corda abaixo. o lápis fica meio preso pela pressão das cordas). Toca-se na extremidade livre e o lápis balança num vai-e-vem, produzindo um som curioso e "granulado".

7. tremolo pizzicato do agudo ao grave, com a mesma técnica dos itens 2 e 3.

8. efeito "arpejo raspado". dedos 1,2 e 3 pressionam as 6a. 5a e 4a cordas no agudo, fora da escala, próximo ao cavalete. Ao mesmo tempo em que a mão direita toca arpejos em ami, os dedos da mão esquerda raspam as cordas com a unha, criando efeitos de textura e mudanças de afinação.

9. golpe do lápis sobre as cordas graves. Um golpe seco, o lápis não está preso nas cordas.

10. bola de pingue pongue quica livremente no fundo do violão e cai ao chão (de madeira), quicando lentamente e acelerando (sem interferência nossa), ao mesmo tempo em que a música tem uma longa fermata.

11. efeito com copo. Parecido com o efeito que ocorre na Balada, só que mais lento e dolente.

12. outro efeito com bola de pingue pongue, solta-se a bola acima do fundo (talvez a lateral...) do violão, mas quando ela quicar, deve-se levar a palma da mão de encontro ao fundo, fazendo a bola quicar muito rapidamente e "secar" logo em seguida, a sonoridade é parecida com a de uma raspada rápida num reco-reco.

13. trêmolo pizzicato com nota aguda fixa. mesma técnica do item 2.

14. arpejo na porção das cordas que fica entre o osso da pestana e as tarrachas.

15. efeito "pio" - uso do copo na primeira corda, região sobreaguda, para produzir um som parecido com o pio de um pássaro pequeno.

### **Atenção... Gravando!**

A gravação se deu da seguinte maneira: gravamos ao mesmo tempo e na mesma sala

(do Estúdio Transamérica) a voz, o violão da parte original de acompanhamento harmônico (tocado pelo Kampela) e o violão de efeitos (tocado por mim). Posteriormente, incorporamos outros efeitos gravando e superpondo à esta base. Os efeitos com bola de pingue pongue e lápis foram sugeridos pelo Kampela, eu executei alguns e ele colocou outros posteriormente. Os efeitos dos itens 2, 3, 7, 8, e 13 foram criados por mim. Os outros efeitos foram adaptados da técnica tradicional. O efeito com o copo eu já conhecia antes de conhecer o Kampela, só que eu usava uma pequena garrafa de vidro, daquelas que serviam como embalagem para bebidas energéticas. Era uma garrafinha pequena, fina e comprida, e eu lixava um dos lados para conseguir efeitos interessantes através da fricção das cordas (na guitarra elétrica), era um efeito similar ao de um arco de violino.

### **Peças para violão solo**

Volto um pouco no tempo para falar delas. Não me lembro exatamente quando recebi do Kampela as primeiras cópias de suas peças para violão solo, o Estudo 1977, o Ponteio, o Fandango e a Balada, mas foi logo no início de nossa amizade. Li todas elas, mas aquelas que caíram bem em minha mão (e memória!) foram o Ponteio e o Fandango. Há registro no meu curriculum Lattes de uma performance dessas duas peças na Pró-Arte Teresópolis, em 24/01/1986, quando fui aluno de violão no 36o Curso Internacional de Férias. Toquei essas peças em outras apresentações, mas não tenho o registro devidamente discriminado por obras na plataforma Lattes. Reestudei essas peças e apresentei-as entre 2014 e 2015, em Portugal, em alguns recitais, um deles transmitido pela Radio ANTENA 2.

Meu processo de estudo dessas peças foi semelhante ao que estava habituado a fazer com o repertório tradicional, não houve nenhuma preparação específica para elas, e o fato de eu ter contato direto com o compositor também não afetou em nada, pois montei-as sozinho e de acordo com minhas soluções e julgamentos baseados no que me parece ser o bom senso, e na minha compreensão sobre elas, além dos aspectos técnicos que, de modo geral, já estava habituado. Claro que cheguei a mostrar ao Kampela em privado, mas não com intuito de obter orientação. Como eu já conhecia muito do universo sonoro dele, tinha uma boa ideia do que eu

pretendia como resultado sonoro. Ele também não interferia em nada, não ficava dando dicas e eu também não perguntava. Tínhamos muita afinidade estética e lembro que ele gostava da minha interpretação do *Thème Varié et Finale*, do Ponce.

Na minha opinião, as peças mais antigas do Kampela têm uma característica fundamental, que consiste numa integração muito íntima entre as ideias composicionais abstratas e os fatores relacionados à anatomia e à mobilidade natural das mãos. O idiomatismo está presente quase como que um fator estruturador da composição, e isso pode ser estendido também às obras mais recentes. No plano estético, Kampela foge ao banal. Se nas primeiras peças pode-se observar a influência de Brouwer e Villa-Lobos, é também justo reconhecer que elas trazem uma linguagem pessoal e inquietante, intensa e, às vezes, incômoda mesmo. Parece estar sempre tentando contornar a tendência ao caos e ao delírio, usando, para isso, recursos de composição que garantam alguma unidade em meio ao turbilhão de sonoridades e informações. A partir do *Estudo Percussivo n.1*, uma nova estética é inaugurada em sua obra, e a preocupação com a textura parece vir à tona como elemento crucial. Se antes, a harmonia e a sonoridade dos acordes era um dos focos de atenção, na atualidade isso perdeu sentido pelo fato de o Kampela não escrever mais acordes e notas no sentido tradicional. Na última vez em que estive com o compositor, em 2013, em Portugal, disse-lhe numa conversa que eu achava que ele não estava mais escrevendo notas e nem mesmo sons, mas sim, gestos. Os sons vinham como decorrência desses gestos. Ele concordou comigo, apesar de não termos aprofundado muito o assunto. Em sua palestra na Universidade de Aveiro, pude também perceber algo muitíssimo importante, que é a função estruturadora dos gestos para a forma musical. A partir daí, passei a prestar atenção à forma musical dos *Percussive Studies*, que aparentemente é confusa, mas que pode ser compreendida não exatamente pelos sons, mas pela estruturação dos gestos que realizam determinados trechos. Esses gestos são aproveitados em diversos momentos da peça, e sua reiteração favorece a percepção de unidade da obra. O problema é que eles não são repetidos de forma a serem reconhecidos pela sonoridade, pois o mesmo gesto aparece em contextos sonoros completamente diferentes, tanto em relação a alturas, timbre, efeitos e, principalmente, com a rítmica diferente. Então, a unidade formal vem de um elemento extramusical, que praticamente só é percebido quando assistimos a performance como um fenômeno visual e motor, para além dos

sons. Essa é a grande loucura e a grande novidade! As peças antigas são estruturadas musicalmente, e a gestualidade está presente para dar unidade sonora às estruturas, tornando-as reconhecíveis por similaridade auditiva. Nas peças mais novas, a unidade vem da estrutura gestual, que não necessariamente gera uma unidade sonora! É necessária uma nova atitude na recepção dessas obras, cuja compreensão parece estar ligada ao processo de reconhecimento das estruturas gestuais como geradoras de um tipo de unidade formal que talvez não possa ser descrito como 'forma musical'.

Quanto à gênese dos Estudos Percussivos - eles foram compostos no período em que o Kampela não estava mais no Brasil -, infelizmente, não pude acompanhar o processo de composição e nem mesmo as transformações pelas quais o Kampela passou a ponto de modificar radicalmente seu estilo de composição e, notadamente, o tipo de notação desenvolvido para dar conta de tantos novos parâmetros sonoros e gestuais resultantes de sua profunda pesquisa.

Se a notação tivesse se tornado mais complexa apenas devido ao repertório de signos criados para representar os novos efeitos sonoros, seria uma mudança menos radical. Mas ocorreu outra grande transformação quando o Kampela submeteu esses novos signos a um sistema de notação rítmica extremamente complexo e matemático, cujo rigor é praticamente impossível para um ser humano. Na prática, essa notação torna-se idealizada e não factível da maneira exata como ela se apresenta. Na verdade, nem da notação tradicional pode se esperar exatidão. Mesmo que uma pessoa leia quatro semicolcheias idênticas, é quase impossível tocá-las sem algum tipo de desvio que é característico dos humanos. E aqui vai a minha maior crítica à escrita atual do Kampela, pois ele credita à notação diferenças de duração tão mínimas que apenas um computador pode reproduzir com alguma precisão. Por que escrever quiálteras dentro de quiálteras dentro de outras quiálteras, cujo grau de precisão requerido é infinitamente superior à margem de erro do intérprete mais preciso? É razoável que um sistema de notação inspire um artigo científico com instruções para o uso de uma calculadora, afim de determinar matematicamente o andamento correto de cada nota submetida à modulação micrométrica, como é o caso do estudo da Graziela Bortz? Por que atribuir tanta importância à notação musical?

Tanto racionalismo na escrita tem um preço alto. Com a exigência de um comportamento extremamente racional e matemático do intérprete, perde-se a dimensão do caos, da imprecisão

e do delírio que permeiam o ambiente sonoro natural das peças do Kampela. Afastam-se os intérpretes mais intuitivos e aproximam-se os "científicos", que podem até destrinchar as equações matemáticas da notação com alguma similitude, mas sem o sangue e as vísceras que metaforicamente alimentam o imaginário de sua produção musical mais antiga, da qual a Valsa do Assassino é exemplo emblemático. A música do Kampela não mudou na essência, continua visceral, caótica [no espírito, já que possui forma] e delirante. Mudou o sistema de notação, o que traz muitos riscos à performance, mas o desafio, parece-me, continua o mesmo: gerar agitação mental e corporal, descargas de adrenalina, sensações de perigo ao andar no fio da navalha, transmutar em poesia a realidade concreta da vida urbana e, às vezes, causar embrulhos no estômago. Fico curioso em imaginar como será o processo de composição do Arthur Kampela daqui a uns dez anos!

Paulo Pedrassoli Júnior

### 3.2 Depoimento – Ricardo Tacuchian<sup>326</sup>

Kampela: um depoimento

Ricardo Tacuchian  
Compositor e Regente

Não existe uma separação entre Kampela e sua obra. Kampela, como grande intérprete e compositor, é a própria música em si, enquanto que esta é um retrato do artista. Eles se refletem mutuamente.

Antes de viajar para os Estados Unidos, onde se fixou para fazer uma brilhante carreira de compositor, tanto underground como no main stream, Arthur Kampela já mostrava, no Rio de Janeiro dos anos 80, a sua personalidade irrequieta, criativa e audaciosa. Naquela ocasião ele teve algumas aulas de composição comigo e com Koellreutter. Kampela sempre foi um estudante alegre, muito bem articulado, aplicado, com um temperamento vivo e em permanente busca pelo novo. Não era propriamente um iconoclasta, mas nunca se satisfaz com a ditadura da tradição. Esta vibração de vida e liberdade era emoldurada por um halo de afeto, delicadeza e expressividade. Tudo isso Kampela passou para sua música. Ela é um espelho de sua alma. Por isso, por mais extravagante que sua música possa parecer à primeira vista, ela flui naturalmente, mostrando autenticidade. Sua música é sincera: ela é o próprio criador.

Sob esta ótica fica fácil de entender o impulso rítmico de sua modulação micro-métrica, a superação dos limites técnicos convencionais, a intercorrência entre sons dedilhados e ruído, a tapping technique, a atmosfera de alegria que percorre quase toda a sua obra, a complexidade estrutural rigorosamente controlada pelo compositor, o uso de novas tecnologias, enfim, todos os requisitos que já existiam no cérebro e no coração de Kampela e que passaram para o violão através de seus dedos mágicos.

Do violão Kampela passou a fazer suas mágicas sonoras em todas as mídias, convencionais e não convencionais.

---

<sup>326</sup> Em 1 de abril de 2013

Expressão, coerência, humor, liberdade, audácia: são a essência do próprio compositor e de sua música.



### 3.3 Depoimento – Marcos Albricker<sup>327</sup>

Será sempre um prazer lembrar dos bons tempos em que atuei com o Kampela, que é uma figura bizarra, simpática, ativa, criativa e músico muito competente! Conseguiu agregar em sua proposta artística, músicos interessados em ir um além do que o meio musical tradicional oferecia naqueles anos da década de oitenta, no Rio de Janeiro. Para tocar suas músicas e entender sua proposta todos se empenhavam de verdade. A música de Kampela exigia três coisas fundamentais dos músicos: técnica, compreensão do conceito e ousadia. As questões técnicas sempre extrapolavam o convencional, Kampela sabia aproveitar as características individuais dos instrumentos e de cada instrumentista para explorar efeitos inusitados que se materializavam em verdadeiros personagens no contexto da obra. Por isso digo que tínhamos mesmo que compreender o conceito geral da proposta musical e artística, e também, sermos artistas ousados para interpretar além das partituras, complicadíssimas!!! Kampela é um excelente ator e nos contagiava com essa sua característica. É interessante destacar, que o Kampela trabalhava também com músicos que não tinham habilidade com partituras, no entanto, Kampela os ajudava a decorar tudo e realizarem excelentes performances. Kampela tinha um jeito especial de trabalhar com cada músico e ajudá-lo a incorporar a peça, até o ponto em que este se apoderasse da interpretação e se sentisse um elemento indispensável para aquela proposta musical. É óbvio que, eventualmente, os egos se afloravam, mas, na minha opinião, o Kampela resolvia essas questões com muita inteligência, e a música ficava sempre em primeiro plano. A média de adaptação ao grupo era boa, eventualmente um ou outro se desligava por questões pessoais, mas Kampela sempre tratava a todos com respeito e cobrava o efetivo comprometimento ideológico essencial para que o trabalho fosse algo sempre original e de qualidade.

---

<sup>327</sup> Em 9 de julho de 2016